

**Mirando al siglo XX  
español desde la  
cultura popular:  
fantasía,  
cuestionamiento y  
reflejo**

Beatriz de las Heras Herrero

Erika Tiburcio Moreno (eds.)

*Mirando al siglo XX español desde la cultura popular: fantasía, cuestionamiento y reflejo*

Beatriz de las Heras Herrero y Erika Tiburcio Moreno (eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Julio de 2023

ISBN: 978-84-16829-83-5

Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/37790>



## Índice

INTRODUCCIÓN .....	3
1. <i>Cultura popular y siglo XX: nuevos horizontes en el estudio de la historia de España</i> por Beatriz de las Heras Herrero y Erika Tiburcio Moreno .....	4
2. <i>Apuntes y reflexiones sobre la cultura popular y el siglo XX español</i> por Erika Tiburcio Moreno, Luis Deltell Escolar, David Mota Zurdo y José Emilio Pérez Martínez.....	10
POLÍTICA Y CULTURA POPULAR.....	31
3. <i>La visión de la guerra civil española desde el mundo de los videojuegos</i> por Pablo García-Varela .....	32
4. <i>Divisionarios y la delegación nacional de excombatientes: de movilizar cultura a lamentar su tratamiento en el cine</i> por Alejandro Acosta López.....	49
5. <i>Rodando el 23 f: una conspiración de película y las películas de la conspiración</i> por Jorge Chaumel Fernández.....	68
MUJER Y CULTURA POPULAR .....	88
6. <i>La justificación de la violencia de género en los medios de comunicación durante el franquismo</i> por Irene López-Rodríguez .....	89
7. <i>Las que no son la mujer: una aproximación al papel de la copla en la vida de las mujeres españolas durante el primer franquismo</i> por Alba Gallego Mediavilla.....	101
MIRADAS CINEMATOGRAFICAS Y CULTURA POPULAR.....	125
8. <i>Cuando el ideal romántico trasciende al Bécquer histórico: El huésped de las tinieblas (1948) como paradigma filmico de Gustavo Adolfo Bécquer</i> por Pablo Úrbez .....	126

9. <i>Del milagro al garrote vil: autarquía, desarrollismo, turismo y crítica social bajo la mirada de berlanga</i> por Juan Ramón Such Moya.....	148
10. <i>¿Quién puede matar a un niño? (1976): el cine de terror como alegoría de la incertidumbre postfranquista</i> por Guillermo González Hernández .....	170

# **INTRODUCCIÓN**

**1. *Cultura popular y siglo XX: nuevos horizontes en el estudio de la historia de España* por Beatriz de las Heras Herrero\* y Erika Tiburcio Moreno†**

El siglo XX se caracterizó por la eclosión de la cultura de masas. El cine, la radio, la televisión, la música, el cómic o los videojuegos jugaron un papel fundamental en la expansión de ideas y en la configuración de mentalidades al ocupar un papel preeminente en el ocio. De hecho, se trata de fuentes históricas privilegiadas para estudiar las mentalidades colectivas, las representaciones culturales, políticas y sociales, e incluso, para comprender las batallas ideológicas que permeaban a los contextos en los que se produjeron dichas obras.

Internacionalmente, centros como *The Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*, *International Institute of Popular Culture* o la Conferencia anual de la *Popular Culture Association* han asentado el estudio de estas fuentes de tipo popular en el mundo académico. En el caso de España, la dispersión geográfica en el ámbito de Historia Contemporánea, ya sea en formato tesis, libros o artículos, y su iniciativa individual dificulta delinear líneas de investigación claras y comunes que permitan entroncar con las tendencias internacionales.

Con esta vocación nace el *Seminario Permanente de Cultura popular y siglo XX: Nuevos horizontes para el estudio de la historia*, organizado por el Instituto de Cultura y Tecnología. La primera edición, dedicada a cultura popular en España, se celebró en el Campus de Getafe de la Universidad Carlos III de Madrid el 7 de febrero de 2023. El encuentro reunió a diferentes especialistas como Erika Tiburcio (Universidad Carlos III de

---

\* Instituto de Cultura y Tecnología, Universidad Carlos III de Madrid. Orcid: 0000-0003-0289-811X

† Instituto de Cultura y Tecnología, Universidad Carlos III de Madrid. Orcid: 0000-0002-5072-3309

Madrid), Luis Deltell (Universidad Complutense), José Emilio Pérez Martínez (Universidad Complutense) y David Mota Zurdo (Universidad de Valladolid). A este grupo de conferenciantes se sumaron quince comunicantes que ampliaron el marco temático y temporal.

Resultado de las reflexiones del seminario, publicamos este volumen que recoge una selección de textos. Abre el volumen un capítulo en formato entrevista titulado “**Apuntes y reflexiones sobre la cultura popular y el siglo XX español**”, en el que Luis Deltell, David Mota, José Emilio Pérez y Erika Tiburcio exponen varias ideas sobre las que han pensado estos autores en torno a la relevancia de la cultura popular en el campo de la historia contemporánea en la actualidad.

A continuación, se recoge una selección de ocho reflexiones que abordan aspectos como la política, lo cultural y el papel de la mujer desde la guerra civil española hasta el periodo de la Transición, empleando como soporte los videojuegos y el cine.

Entre el grupo de capítulos que abordan aspectos políticos, el de Pablo García Varela (Universidad del País Vasco) en “**La visión de la guerra civil española desde el mundo de los videojuegos**”, que aborda la representación y recreación de dicho conflicto en los videojuegos. A diferencia de la Segunda Guerra Mundial, que ha cosechado éxitos como el *Call of Duty*, el conflicto español apenas ha recibido especial atención. Como apunta el autor, existen algunos ejemplos que muestran el interés por parte de algunas compañías de tratar el periodo. Por ello, además de exponer las características de estos, se centrará en aquellas problemáticas y estereotipos que acompañan a estas narrativas.

También el capítulo “**Divisionarios y la Delegación Nacional de Excombatientes: de movilizar cultura a lamentar su tratamiento en el cine**”, firmado por Alejandro Acosta López (Universitat de Barcelona-Universidad Carlos III de Madrid). El autor se adentra en la relación del movimiento excombatiente con las producciones y manifestaciones de

cultura popular ligadas de alguna manera a la División Azul. Para ello, en primer lugar, presenta la Delegación Nacional de Excombatientes, delegación del Partido Único que trató de representar y proteger los intereses y la sensibilidad de los antiguos combatientes del bando franquista, y se aborda cómo desde esa delegación se trató de utilizar las relaciones con artistas de la época para apoyar a los voluntarios de la División Azul. Pretende mostrar los cambios y las tensiones en las relaciones de esos excombatientes con algunas formas de cultura popular que a mediados de la década de 1950 apoyaron, pero también relevaron, al voluntariado divisionario; unas tensiones siempre relacionables, en palabras del autor, con la pretensión falangista de mantener un alto grado de politización en el cine y otros canales de expresión de la cultura popular. Para abordar este aspecto, se muestra la reacción de algunos excombatientes ante el estreno de la película *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956) y el papel asumido por el general Tomás García Rebull, segundo y último delegado nacional de Excombatientes.

Finalmente, dentro de la política, Jorge Chaumel (Universidad Nacional de Educación a Distancia) trata en **“Rodando el 23 F: una conspiración de película y las películas de la conspiración”** las recreaciones de ficción que se han centrado en el último acontecimiento que, en la historiografía nacional, cierra la Transición Española. A pesar de las incógnitas que aún giran en torno a este evento así como la espectacularidad de las imágenes, las recreaciones de ficción se han centrado en pequeños acercamientos anecdóticos durante los primeros años en comedias típicas, nostalgias televisivas o acercamientos desde las problemáticas sociales que radiografían las horas concretas del 23 de febrero. El artículo analiza tanto esos datos como la construcción de la imagen cinematográfica a lo largo de los años con el objetivo de comprender cómo se ha reconstruido la memoria política, social e histórica de aquella jornada, en la ficción de las pantallas.



Sobre el papel de la mujer, Irene López Rodríguez (Universidad de Huelva) en el capítulo **“La justificación de la violencia de género en los medios de comunicación durante el Franquismo”**, aborda cómo la religión, la educación, las ciencias, las artes e incluso la jurisprudencia se pusieron al servicio de la ideología patriarcal de la dictadura franquista para justificar la inferioridad de la mujer y su subordinación al varón. A esta violencia estructural que negaba a la mujer la igualdad ante el hombre, se sumaron los discursos mediáticos en torno a la violencia de género. Desde artículos en periódicos y revistas como *ABC*, *La Vanguardia*, *Y* o *Medina*, que exponían las bondades de pegar a la mujer con fines educativos, hasta noticias de crímenes de género en los semanarios *El Caso* y *Por qué*, donde se exculpaba a los maltratadores aduciendo sus problemas con los celos, el juego o el alcohol, pasando por los testimonios de las mismas víctimas en programas radiofónicos de máxima audiencia como *Hablando con la Esfinge*, *El consultorio de Elena Francis* y *Consultorio Avecrem*, donde se les aconsejaba guardar silencio y aguantar los malos tratos para preservar la unidad familiar, numerosos medios informativos adoptaron una actitud de permisividad e incluso cierta complacencia hacia la violencia de género. De este modo, contribuyeron significativamente a normalizar y legitimar el maltrato a la mujer durante la dictadura.

En esta línea se pronuncia Alba Gallego Mediavilla (Universidad Carlos III de Madrid) en el trabajo **“Las que no son La Mujer: una aproximación al papel de la copla en la vida de las mujeres españolas durante el primer franquismo”**. La autora parte de que la copla es un producto cultural imprescindible para comprender la Historia de las mujeres españolas desde la década de los 30 del siglo XX hasta la actualidad. Desde la perspectiva de la Historia Cultural y los estudios de la Cultura popular, en el capítulo reflexiona acerca de sus relatos y sentidos más allá de la interpretación tradicional que los vincula directamente con el programa moralizante del Franquismo. Así, explora el espacio simbólico que se abre en las narrativas

y personajes de las coplas, y en su capacidad para acoger las realidades y sentires que, durante la dictadura, quedaron confinados al espacio social del silencio. Asimismo, plantea su carácter específicamente femenino como punto de partida para reconocer a las mujeres como sujetos históricos activos. En este sentido, la elaboración de las figuras de las “otras mujeres” –que no se correspondían con el ideal de La Mujer del Franquismo– en el imaginario de la copla se interpreta como estrategia de resistencia desde la que se traza una genealogía cultural femenina que permite abordar la cuestión de la memoria y la Historia de las mujeres en la España contemporánea.

Finalmente, la cultura será abordada desde tres enfoques cinematográficos diferentes. El primer capítulo, **“Cuando el ideal romántico trasciende al Bécquer histórico: *El huésped de las tinieblas* (1948) como paradigma filmico de Gustavo Adolfo Bécquer”**, está escrito por Pablo Úrbez (Universidad Villanueva). Esta biografía filmica del escritor romántico durante los primeros años de la dictadura respondió al deseo de retratar las biografías de personajes históricos españoles. En esta ocasión, el retrato del personaje obedece fundamentalmente a la representación literario-historiográfica proyectada sobre Bécquer desde su fallecimiento en 1870. Por ello, el autor busca comparar y analizar la imagen que se ofrece en el filme a través de las fuentes que utilizaron los guionistas del filme. Al mismo tiempo, se analizará la construcción cinematográfica de Gustavo Adolfo Bécquer y su concepción como protagonista dolido por la pérdida del objeto amado, máxima aspiración del ideal romántico, pero incompatible con la realidad de Gustavo Adolfo Bécquer.

Por su parte, Juan Ramón Such Moya (Universidad de Alicante) en **“Del milagro al garrote vil: autarquía, desarrollismo, turismo y crítica social bajo la mirada de Berlanga”** se centra en el análisis de dos obras de este director: *Los jueves, milagro* (1957) y *El verdugo* (1963). El autor parte de su contexto, final de la autarquía y el inicio del desarrollismo, para

reflexionar sobre como este se refleja en los filmes. Para ello, comparará tanto los diálogos como los conflictos que abordan los personajes de las dos películas. Con ello, se estudiará la incisiva mirada del director hacia aspectos como la religión, el turismo, la pobreza, las diferencias sociales, la pena de muerte, la falta de oportunidades laborales o de libertad

Finalmente, Guillermo González Hernández (Universidad de Castilla la Mancha) abordará la relación entre la historia y el terror en el capítulo **“¿Quién puede matar a un niño? (1976): el cine de terror como alegoría de la incertidumbre postfranquista”**. Para este autor, el director Narciso Ibáñez Serrador utiliza esta historia para presentar una serie de conflictos procedentes de la incertidumbre que vivía España tras la muerte de Franco. Para el autor, la figura del niño juega un papel fundamental como encarnación de los efectos del autoritarismo en la población y la familia así como expresión del miedo a la persistencia de una violencia que, tras la muerte de Franco, podía surgir desde una población brutalizada. Por otra parte, el autor atenderá a otro aspecto fundamental en el filme que responde a la comparación entre la imagen turística y la realidad de la España de los setenta.

## **2. Apuntes y reflexiones sobre la cultura popular y el siglo XX español por Erika Tiburcio Moreno\*, Luis Deltell Escolar\*, David Mota Zurdo\* y José Emilio Pérez Martínez\***

Un ramillete amplio de formas de “historia cultural” (y casi siempre finalmente “social”, pues antes o después remiten a prácticas que realizan los individuos en sociedad), cuyos objetos podrán ser estudiados en cada enfoque de modo particular, según cuál sea el modo de refracción de los influjos teóricos en los respectivos historiadores

Elena Hernández Sandoica, *Tendencias Historiográficas Actuales. Escribir Historia Hoy*, 376.

El pasado 7 de febrero de 2023 tuvo lugar el primer Seminario Permanente sobre Cultura Popular y Siglo XX celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid, en el que varios expertos en diferentes áreas pudieron presentar los resultados de sus investigaciones en diferentes ponencias y comunicaciones. La idea principal era reflexionar sobre la relación de la cultura popular con la sociedad española del siglo XX atendiendo a los retos que supone incluir un concepto que sirve como cajón desastre de todo aquello que no encaja en el estándar<sup>1</sup>. Debido a la amplitud de este campo, se decidió limitar la mirada hacia productos cinematográficos, televisivos, radiofónicos o musicales que habían sufrido el olvido historiográfico y que habían jugado un papel esencial en el siglo XX. Aunque no son los únicos, estas creaciones suponían la llegada de nuevas formas de creación y de consumo en las que, por medio de acciones colectivas, convergían tanto productores como consumidores<sup>2</sup>. Así, se plantearon dos cuestiones fundamentales:

1. La dicotomía de la cultura popular como un espacio de conflicto o

---

\* Universidad Carlos III de Madrid. Orcid: 0000-0002-5072-3309

\* Universidad Complutense. Orcid: 0000-0002-5230-1409

\* Universidad de Valladolid. Orcid: 0000-0002-9578-8069

\* Universidad Complutense. Orcid: 0000-0003-1880-5424

consenso entre las diferentes fuerzas sociales para imponer, contener o resistir al discurso hegemónico<sup>3</sup>.

2. La importancia histórica de la cultura popular para comprender los códigos que operaron en este campo y su relación con los procesos sociales y las mentalidades colectivas<sup>4</sup>.

Partiendo de estas premisas, este capítulo girará en torno a las reflexiones de los autores que participaron en dicho seminario. Previamente, dejaremos unas breves líneas biográficas para conocerlos.

El primero de ellos es Luis Deltell Escolar, profesor e investigador en la Universidad Complutense de Madrid, que ha dedicado su investigación a estética cinematográfica y cultura audiovisual. El trabajo que mejor define su línea investigadora con respecto a estas reflexiones es *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*<sup>5</sup>, pues analiza el impacto del cine en Madrid y de Madrid en el cine durante los años cincuenta del siglo pasado.

El segundo es David Mota Zurdo, profesor e investigador en la Universidad de Valladolid, que se ha centrado en el estudio del exilio institucional y nacionalista vasco, el terrorismo etnonacionalista y los estudios de música, cine y deporte. En relación con la temática de la cultura popular, el trabajo que mejor define su aportación es *Los 40 Radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)*, donde ha estudiado el fenómeno del Rock Radikal Vasco, su evolución e influencias sobre estas escenas de música política<sup>6</sup>.

En tercer lugar, José Emilio (Josemi) Pérez, profesor e investigador en la Universidad Complutense, se ha centrado en la historia de la radiodifusión española, especialmente en su intersección con la historia de las mujeres y de género y con todo aquello que tiene que ver con la comunicación alternativa. En relación con el tema tratado en el seminario, su obra *La voz de las sin voz. El movimiento de radios libres entre la Transición y la época socialista (1976-1989)* supone un trabajo pionero en el análisis de estas

emisoras alternativas en el momento de su máximo apogeo, la década de 1980.

Finalmente, Erika Tiburcio Moreno es profesora e investigadora en la Universidad Carlos III de Madrid, cuyas líneas de investigación giran en torno al cine de terror e historia contemporánea y representaciones culturales audiovisuales, interseccionalidad y siglo XX. Atendiendo a lo que se aborda en este capítulo, el trabajo que mejor define su aportación es “¡Gritos en la ciudad! Modernización urbana, asesinato en serie, liberación femenina en el cine de terror durante el franquismo (1963-1975)”<sup>7</sup>. En él, analiza los imaginarios urbanos construidos desde el cine de terror en relación con las incertidumbres que despertaba la modernidad y la ruptura de los roles de género tradicionales.

A continuación expondremos varias reflexiones personales de estos investigadores en torno a cuatro preguntas.

## **1. ¿CUÁL HA SIDO TU APROXIMACIÓN A LA CULTURA POPULAR? ¿QUÉ AUTORES TE HAN INFLUIDO?**

Luis Deltell: La cultura popular y el audiovisual se encuentran intrínsecamente ligados. Aunque ahora al cine se le reconoce una condición artística e, incluso, algunas series de televisión y películas se consideran alta cultura, lo cierto es que esto no ha sido así hasta bien entrado el siglo XX. Por ejemplo, aún en los años cincuenta del siglo pasado se discutían con frecuencia en España si el cine era un arte o solo un mero entretenimiento. Por ello, el acercamiento al cine, y al audiovisual en general, debe hacerse desde una perspectiva de cultura popular.

Así, la inmensa mayoría de los autores que han investigado el cine lo han hecho con una mirada cultural y social, pienso en el clásico estudio de Siegfried Kracauer<sup>8</sup> sobre el cine alemán y el advenimiento del nazismo o la propuesta de análisis del lenguaje filmico de la industria de Hollywood planteada por David Bordwell y Kristin Thompson<sup>9</sup>. En el caso español

podríamos hablar, entre muchos, del completo estudio de Carlos F. Heredero<sup>10</sup> sobre el cine de los años cincuenta, el análisis de Begoña Siles<sup>11</sup> del cine realizado por mujeres, en especial con su tesis sobre Pilar Miró, o los trabajos de Emilio C. García Fernández<sup>12</sup> sobre el paso del mudo al sonoro en España.

Hay algo muy interesante, además, con el caso del cine y el concepto cultura popular. Hoy muchos autores y cinéfilos parecen diferenciar el cine culto o más prestigioso del popular o más comercial. Esto es cierto, sin duda, en la actualidad, pero hay que pensar que no era así hace cincuenta años. Directores como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luis García Berlanga o Pilar Miró estrenaban sus películas con éxito en las salas comerciales de la Gran Vía madrileña y eran acontecimientos sociales populares.

David Mota: Realmente, mi interés por la cultura popular, en concreto la historia de la música urbana contemporánea (rock y subgéneros), está vinculada a mi trayectoria vital, a la multiplicidad de fases que, con distintos tempos, atravesamos muchas personas durante nuestra etapa juvenil: rebeldía, soledad, desolación, alegría, indignación, superación, tristeza. Un cóctel de emociones que nos lleva a buscar un asidero al que sujetarnos. Una forma de canalizar todos esos sentimientos que pululan por la mente adolescente y para los que muchas veces no se encuentra respuesta. En mi caso, he sido oyente de muchos géneros y he sentido afinidad por todos ellos, desde el punk-rock al grunge pasando por el pop-punk y el metal. Fue fácil conectar con sus bandas gracias a diferentes factores: riffs sencillos y efectivos, estribillo potente y melodía contagiosa, y, lo más importante, en mi opinión, las letras, el discurso.

Grupos como Rancid, Offspring, Rage Against The Machine, Clash, Eskorbuto, Barricada, La Polla Records, Kortatu, Manolo Kabezabolo, Berri Txarrak son sólo una muestra de la potencialidad discursiva de la música, de

la capacidad que esta tiene para llegar a un público amplísimo y, sobre todo, del útil instrumento en el que puede convertirse durante los procesos de politización a los que asistimos durante nuestra vida de forma (in-)consciente. Pero, reitero, fue ese bagaje personal, que en muchos casos me hizo establecer nexos con la materia que estudiaba (nación, nacionalismos, ideas políticas), el que me llevó a interesarme decididamente por la cultura popular, a preguntarme qué había detrás de esos grupos, de esa música, de sus intenciones, del microcosmos que le rodeaba.

En rigor, durante mi etapa de estudiante, nunca estuve excesivamente seguro de cómo historiar estos movimientos, toda vez que formé parte de ellos: creí que era casi utópico estudiarlos desde una perspectiva objetiva, pues eran los grupos musicales que escuchaba y mi enfoque podría pervertir sus formas de expresión, su manera de entender y afrontar la (contra-)cultura. De hecho, temía que su estudio me llevara a derrumbar su aura mitificada, convirtiendo a mis ídolos en personas de carne y hueso, con sus virtudes, defectos y contradicciones. Pero lo hice y, al menos para mí, fue positivo.

El detonante fueron mis lecturas. Todavía recuerdo el primer libro que leí sobre estos temas: *Historia del rock y de las drogas* de Harry Saphiro<sup>13</sup>, el biógrafo musical. Su trabajo combinaba dos elementos que me atraían especialmente: conocer la historia de la música popular contemporánea y sumergirme en sus aspectos más espurios, muchas veces vinculado a la cosmogonía del lumpen, del *quinquillismo* y el macarrismo. Este trabajo me llevó a otros autores de referencia del ámbito ensayístico y divulgativo de Greil Marcus a Albert Goldman<sup>14</sup>. Sin embargo, no fue hasta que hice mis primeros escritos sobre la materia, en concreto sobre el Rock Radical Vasco (RRV), cuando recibí de colegas de profesión, excelentes recomendaciones para mejorar mi base teórica. Gracias a sus sugerencias me introduje en la lectura de referentes académicos como Motti Regev, Simon Frith o Colin Cripps<sup>15</sup>, y doté a mis trabajos de un marco teórico mucho más preciso, que no se ciñera sólo al ámbito historiográfico como eran Roger Chartier, Lynn



Hunt o Robert Darnton, cuyas investigaciones cronológicamente quedaban lejos de mi interés académico. Se me instó, pues, a que buscara la interdisciplinariedad, moverme entre sociología, antropología y musicología, leyendo a autores como los apuntados y otros como Eduardo Viñuela o Kiko Mora, lo que enriqueció sobremanera mi óptica de estudio<sup>16</sup>.

Josemi Pérez: Creo que mi aproximación a la cultura popular está muy influenciada por la perspectiva de análisis cultural desarrollada por algunos pensadores marxistas británicos como Raymond Williams o Stuart Hall. Encuentro enormemente sugerente la primera generación de los Cultural Studies —aquella vinculada al CCCS<sup>17</sup>, previa a la institucionalización y despolitización de la «disciplina»—, su concepción de lo popular como un campo de batalla ideológico y su atención a la mayoría social como objeto de estudio.

Obras como *Resistance through rituals* (1975)<sup>18</sup>, editada por Hall y Jefferson, *Learning to labour* de Willis<sup>19</sup> o los trabajos de Charlotte Brundson y David Morley sobre el programa televisivo *Nationwide* (1978 y 1980)<sup>20</sup> han sido grandes, en mayor o menor medida, influencias en mi trabajo. Desde una perspectiva teórico-metodológica, los primeros trabajos del CCCS tienen mucho que ofrecer para comprender la carga ideológica de los fenómenos propios de la cultura popular, de los medios de comunicación y de la cultura de masas.

Erika Tiburcio: El interés por incluir el cine de terror como una fuente de estudio adecuada para comprender el siglo XX se produce por dos vías. Por una parte, mi afición al género se despertó cuando vi *Pesadilla en Elm Street* (Wes Craven, 1984). Desde entonces, ha sido uno de los géneros que más he consumido. No obstante, el visionado de *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1980) me planteó preguntas acerca del mensaje y el contexto del filme.

Por otra parte, mis estudios en la universidad me permitieron cursar Tendencias Historiográficas y, gracias a Elena Hernández Sandoica, pude aproximarme a los estudios culturales y la multitud de aproximaciones historiográficas al pasado. En ese mismo curso, conocí la obra de Michel Foucault<sup>21</sup> y su cuestionamiento sobre el poder. Su visión de la regulación y organización de las sociedades contemporáneas como el resultado de la imposición de relaciones jerárquicas que se ejercían sobre los sujetos me llevó a plantearme cómo se construían las representaciones. Su conceptualización de discurso como práctica disciplinaria que ordena las categorías para construir una determinada realidad me acercó a otros autores como Stuart Hall, citado previamente, o Antonio Gramsci<sup>22</sup>. Gracias a ellos, empecé a dotarme de herramientas para analizar los discursos o contradiscursos de las representaciones culturales.

Finalmente, los autores que me acercaron al terror fueron fundamentalmente los historiadores W. Scott Poole y David J. Skal<sup>23</sup>. A diferencia de especialistas en estudios filmicos como Robin Wood o Linnie Blake, ambos miraban a este género atendiendo a cómo los monstruos o las películas retrataban aspectos culturales e históricos de Estados Unidos. Aunque en el ámbito español este ámbito se ha trabajado fundamentalmente desde los estudios literarios o cinematográficos, me gustaría destacar a Pilar Pedraza o Luis Pérez Ochando<sup>24</sup> por ofrecer una perspectiva más social.

## **2. EN TU OPINIÓN, ¿QUÉ VALOR TIENE EL ESTUDIO DE LA CULTURA POPULAR PARA CONOCER EL SIGLO XX ESPAÑOL?**

Luis Deltell: En el caso del cine y la televisión, el valor del estudio de la cultura popular es inmenso. Pensemos que hasta hace muy poco no existían estudios sobre el impacto de la televisión en España. De hecho, ni siquiera se sabía, más allá de la resbaladiza memoria de los telespectadores, qué programas u obras se había emitido en TVE.

El ejemplo del medimetraje que yo he estudiado *La cabina* (Antonio

Mercero, 1972), se percibe muy bien este abandono. Por un lado, la mayoría de los telespectadores de aquella época recordaban la película como un entretenimiento menor del género del terror y rodada en un pobre blanco y negro. Sin embargo, desde la recuperación de la misma hace algo más de una década para los nuevos espectadores *La cabina* es un filme donde el color es clave, la significativa cabina roja marca toda la historia, y donde el terror es más simbólico y metafórico que explícito -aunque fallezcan diferentes personajes-. Los primeros telespectadores tenían solo el recuerdo de cuando vieron el filme emitido en los viejos televisores (que efectivamente eran en blanco y negro), mientras que los historiadores y los espectadores actuales ven, casi siempre, la copia restaurada y subida a YouTube que mantiene los colores originales del rodaje en celuloide. Además, lo que en principio era solo una película de horror intrascendente, se transforma en una película de terror que encierra una importante metáfora: un madrileño inocente (escogido de forma aleatoria), que es encarcelado en una cabina, torturado psicológicamente y condenado a muerte por un delito que no comprendemos.

A día de hoy, resulta imposible no percibir en *La cabina* una crítica al propio franquismo. Esta oposición al régimen podría no haber sido una intención principal de Mercero, o de su coguionista José Luis Garci, pero lo cierto es que ahora el espectador de la obra interpreta con normalidad este mensaje metafórico, más elaborado y culto. Lo que muchos telespectadores entendieron solo como una pieza menor del género del horror ahora ha devenido en una obra robusta, sólida y con una poderosa carga crítica al franquismo.

David Mota: No es difícil tasarlo porque el valor es total. La cultura no deja de ser una forma de mostrar lo que somos, qué nos gusta (o nos gustaba), a qué dedicábamos nuestro tiempo, con qué finalidad. Pone de manifiesto también la existencia de una cultura de la sociedad de a pie, de la *ordinary*

*people* si nos remitimos a E.P. Thompson. En lo referente a la música popular urbana es, además, un fenómeno de masas que emerge de forma un tanto tardía, durante las décadas de 1940 a 1960, entendiendo este proceso como una oleada social juvenil caracterizada por ser políticamente contraria a la generación de sus padres y estar influida por el auge de la radio, la televisión y la internacionalización de la cultura.

Tony Judt lo explicó elocuentemente en sus obras, cuando hizo referencia a cómo la generación de los 60 fue un punto de inflexión en la historia social contemporánea por haber hecho frente a un mundo dominado por personas mayores, que ostentaban cargos influyentes y que eran modelo a seguir<sup>25</sup>. Destacaba que las nuevas generaciones del baby boom construyeran un mundo alternativo, que cuestionó la normatividad, los valores tradicionales y los estilos, consiguiendo que el ocio, la música y los espacios de sociabilidad no fueran exclusivos de la alta sociedad, sino de la masa, especialmente juvenil. En España se dejó notar también esta nueva cultura, aunque con el cedazo de la censura franquista y sus prohibiciones. La dictadura hizo así que en cierta manera esta nueva forma de cultura se pospusiera a la etapa de la Transición.

Ahora bien, no es que antes no existiera cultura popular, para nada. El deporte, por ejemplo, es parte de esa cultura popular, que transmutó en cultura de masas durante las décadas de 1920-1930, pero lo cierto es que habitualmente la música, la moda o el teatro fueron espacios restringidos a las sociedades mesocráticas, altoburguesas y aristocráticas. Por eso, es importante que se realicen estudios historiográficos sobre la cultura popular en nuestro país, porque hasta el momento han ocupado una posición subsidiaria, obligando a los investigadores a justificar su elección, subrayar su relevancia y excusar su supuesta banalidad. El muro a veces resulta insalvable y conlleva luchar por ganar legitimidad y arraigo frente a estudios canónicos, pero merece la pena iniciar la escalada.

Josemi Pérez: Tiene un valor capital, sobre todo si asumimos que el conflicto con la cultura de las clases dominantes es uno de los elementos definitorios de la cultura popular. Es uno de los espacios en los que se gestiona el consentimiento o el rechazo al sentido común dominante y, en consecuencia, es clave para la negociación de la hegemonía social. Por lo tanto, no podremos comprender en su complejidad el siglo XX español si no incorporamos esta variable en nuestros estudios, ya que estaríamos dando la espalda a las prácticas y representaciones de las clases trabajadoras y los grupos subalternos.

Erika Tiburcio: Considero que la cultura popular permite indagar en aspectos históricos que en otros productos resultan difícilmente detectables. En primer lugar, son fuentes que beben directamente de su contexto histórico y cultural más cercano y su consideración como baja cultura o de mal gusto favorece que no estén constreñidos a ciertos límites que pueden encontrar otros documentos históricos. Por ejemplo, la revolución sexual occidental de la década de 1970 no puede ser comprendida en su totalidad si no se tienen en cuenta películas como *Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972) u otros títulos del *sexploitation*. La primacía de la sexualidad en la historia actual o la construcción social de la feminidad o la masculinidad están muy relacionadas con las imágenes y acciones que este tipo de cine mostraba.

En segundo lugar, en el caso de la España franquista, la censura imponía una serie de restricciones que dificultaba el tratamiento abierto de problemáticas sociales como la violencia estatal o la violación de derechos humanos. Aunque es cierto que directores como Juan Antonio Bardem consiguieron esquivar las prohibiciones, el alejamiento del realismo que ofrecía el género fantástico permitía que los cineastas construyesen monstruos y problemáticas sin ser tan fácilmente detectado.

Finalmente, creo que hay otro aspecto fundamental: aquello que se

construye históricamente como alta cultura o buen gusto puede ser consumido y disfrutado por un número limitado de receptores. En este sentido, la comprensión de una obra como maestra pudo tener menor repercusión social que otra. Por ello, creo que es necesario no descartar aquellas fuentes que permiten obtener una mayor información del pasado.

### **3. ¿PUEDES EXPLICAR EN MAYOR PROFUNDIDAD LAS PARTICULARIDADES DE TU OBJETO DE ESTUDIO Y TUS PRINCIPALES CONCLUSIONES SOBRE SU CONTEXTO HISTÓRICO?**

Luis Deltell: *La cabina*, como producto televisivo, pero también los largometrajes de terror de esa época presentaron un impacto social enorme. Sin duda, el filme de Antonio Mercero marcó los años del tardofranquismo y, como recordaba el director en una entrevista, el medimetraje y su narración alcanzaron tal popularidad que la gente no se atrevía a cerrar las puertas de las cabinas telefónicas. Durante meses, tras la primera emisión en la televisión española, los ciudadanos ponían un pie en el quicio de la puerta para impedir que esta se bloquease y les dejase encerrados como al desafortunado protagonista del filme.

No es casual que el fantaterror español tuvieron su auge y su apogeo durante el tardofranquismo. Aunque este género cinematográfico popular se sumaba a una producción internacional muy fuerte de películas de terror, en ningún estado vecino el impacto fue tan grande y tan mayoritario como en España. Así, a día de hoy resulta claro que los largometrajes de fantaterror español de finales de sesenta y de mediados de los setenta, aunque ambientados en el pasado histórico, en tiempos remotos, en lugares lejanos o imaginarios... estaban hablando de un drama y de un terror cercano: el propio franquismo.

David Mota: Durante más de un lustro me he dedicado a estudiar el RRV como expresión músico-política que emergió en el País Vasco y Navarra

durante los años de la Transición y la democracia. Fue un fenómeno contracultural, caracterizado por la construcción de un microcosmos alternativo, contrahegemónico, reaccionario, que bebió de experiencias internacionales como el movimiento hippie y su variante yippie, el tercermundismo, el antimilitarismo y/o las ideologías de liberación nacional. Un universo marcado, en definitiva, por los nuevos movimientos sociales, donde el punk y subculturas amigas tuvieron un especial protagonismo. En ellas imperó el *do it yourself*, el lanzamiento de medios de expresión alternativos que hicieran frente “al relato oficial” como las radios libres o los fanzines, y que en el fondo y en la forma se construyó en oposición tanto al mainstream del pop de Los 40 Principales como a la cultura española, fuera en su versión tradicional o en su reflejo moderno. De hecho, la etiqueta del RRV nació como forma de hacer frente a la Movida Madrileña y, por consiguiente, con voluntad de diferenciar la cultura vasca o “lo vasco” del resto de “lo español”.

Así, la singularidad de mi enfoque y forma de afrontar este objeto de estudio ha sido, por un lado, diferenciar qué fue el punk vasco y cómo éste careció de una historia propia tras ser fagocitado por el RRV: una marca impulsada por colectivos políticos y sociales del entorno de la izquierda abertzale, donde Herri Batasuna fue el eje referencial; por otro lado, a la hora de analizar este movimiento músico-político he tratado siempre de eliminar cualquier pátina de romanticismo y mitificación. Porque, conforme han pasado los años, los pioneros de este movimiento -muchos de ellos protagonistas de la escena como integrantes de los grupos musicales- se han convertido en popes de lo alternativo, de las luchas sociales y “contra el Estado”. Esa es la imagen que han irradiado y cuidado allende las fronteras del País Vasco, logrando una notable acogida entre los colectivos de izquierda y extrema izquierda de nuestro país al equiparar luchas y establecer nexos, muchas veces incomprensibles.

Sin entrar en disquisiciones teóricas sobre si la izquierda o el nacionalismo

tuvo mayor o menor peso en la ideología de izquierda abertzale (para eso ya hay estudios muy notables de Gurutz Jáuregui, Jesús Casquete, Antonio Elorza, Gaizka Fernández Soldevilla, José Luis de la Granja o Antonio Rivera), la realidad es que tras el RRV hubo fundamentalmente un movimiento marcado por la identidad nacional vasca y por la voluntad de obtener un País Vasco independiente al margen de España o en federación con las diferentes nacionalidades peninsulares. El RRV fue, por tanto, una escena musical nacionalista. Y es que, cuando en sus letras, en su discurso y en sus formas de hibridar la música, se fijaron, por ejemplo, en músicas étnicas o en la cosmogonía de los Panteras Negras, buscaron establecer puentes entre la lucha nacional vasca y la de los pueblos y razas oprimidas, fijando incluso objetivos semejables. Esto es visible en las letras, en las entrevistas, en la vestimenta, en los símbolos o en las portadas de los discos. Asimismo, aparte de estas cuestiones, que son fundamentales para entender la acogida y expansión del RRV y sus grupos/etiquetas/géneros herederos, hay un factor, en el que recientemente he profundizado, que se ha obviado por la mayoría de los estudiosos: los vínculos que el RRV tuvo con los discursos de odio, la violencia y/o la cosmovisión de ETA. Las bandas musicales de mayor impacto mediático, donde se pueden incluir Kortatu, La Polla Records, M.C.D. o Zer Bizio, cosificaron (in-)directamente a los miembros de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado y a sus familias, fomentaron el odio contra lo español y adoctrinaron a muchas generaciones de jóvenes vascos. Por consiguiente, aunque sea impopular indicarlo, algunas de sus letras contribuyeron a alimentar un ambiente sociopolítico ya abigarrado, donde la violencia física y verbal estaba presente en las calles del País Vasco y donde la omnipresencia del terrorismo en sus distintas expresiones creó una situación social crispante durante décadas. Y el RRV aportó su granito de arena.

Josemi Pérez: Las radios libres, que aparecieron en España a finales de la



década de 1970, son un fenómeno poliédrico ya que constituyen en sí mismas un medio de comunicación, un movimiento social y una expresión de la cultura popular. Por lo tanto, su estudio nos permite profundizar en el conocimiento de las dinámicas de movilización social y de disputa en el campo de lo cultural/ideológico de los años del tránsito y la estabilización democrática (décadas de los setenta y ochenta).

Su apoyo a los movimientos sociales —ecologismo, feminismo, pacifismo...— permitió incluir sus reivindicaciones en la esfera pública y, con distintas intensidades, cuestionar el sentido común dominante. De este modo pudieron, en ocasiones, forzar a las élites que estaban construyendo aquella nueva España a renegociar su hegemonía e incorporar parte de sus reivindicaciones.

Creo que acercarse a las radios libres nos ayuda a comprender un poco mejor algunos de aspectos del complejo proceso de construcción de esa nueva España y que nos permite ver, precisamente, algunas de las fisuras y de los déficits democráticos —relacionados con el ejercicio de los derechos a la libertad de expresión, a la información y al de acceso a los medios de comunicación— que arrastramos desde entonces.

Erika Tiburcio: El cine de terror producido durante el tardofranquismo fue uno de los géneros que mayor número de películas produjo con unos 150<sup>26</sup>. Este cine, construido desde la mirada masculina, se caracterizó por construir historias con una estética feísta, salpicada por escenas de violencia gráfica, sexualidad y monstruosidades corporales. Por una parte, fue un cine que construyó un tipo de villanos que se construían desde la oposición moral a la idea nacionalcatólica de España al tiempo que reproducían una visión del poder asociada a la dictadura. Se trataba de monstruos que encajaban dentro de los parámetros religiosos de maldad pero que, en el caso masculino, procedían de clases altas y estratos privilegiados que favorecía que pudiesen ejercer su dominio. Por otra parte, la construcción de la normalidad (los

protagonistas) coincidía con el nuevo modelo capitalista de clase media consumidora que se estaba intentando imponer desde la apertura del régimen.

Finalmente, a pesar de que la mayoría de los autores explican socialmente estos filmes como una respuesta a las raíces violentas y represivas de los orígenes de la dictadura y la Guerra Civil, se trata también de una respuesta a las propias tensiones políticas y sociales que estaban emergiendo en la España de finales de los sesenta. El endurecimiento del régimen durante su crisis como respuesta a una mayor oposición social conllevó a un endurecimiento de las medidas de contención. El cine de terror va a utilizar diferentes estrategias para reflejar los conflictos de género, generacional y políticos como el castigo monstruoso de la inmoralidad.

#### **4. ¿POR QUÉ CREES QUE HAY CAMPOS DE LA CULTURA POPULAR QUE SIGUEN SIENDO MARGINALES EN LOS ESTUDIOS DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA?**

Luis Deltell: Creo que cada vez la academia se fija y cuida con más detalle los aspectos de la cultura. Ciertamente siempre hay muchos campos que serán marginales y periféricos pues la producción humana es vastísima y la cantidad de objetos de estudios es inabarcable. Sin embargo, creo que la historia y la ciencia aceptan con más facilidad casi cualquier campo u objeto de estudios. Pensemos, por ejemplo, en las redes sociales: la producción de investigación sobre Facebook, Twitter, Instagram... es enorme. Los primeros trabajos serios sobre estas plataformas digitales surgieron casi en los primeros años de funcionamiento de las mismas y, ahora, ya están consolidados. Cualquier historiador que intente dentro de cincuenta años estudiar nuestra época tendrá, necesariamente, que tener en cuenta las redes sociales y podrá consultar para su análisis una información amplísima de investigaciones actuales.

Dicho esto, no me cabe la menor duda que ahora mismo la historia, los

historiadores y los investigadores en general nos estamos olvidando seguramente de algún aspecto clave: ¡por supuesto que sí! Pienso en el increíble avance que se ha hecho en los últimos veinte años con respecto a los estudios de feminismo y de perspectiva feminista, a los trabajos no coloniales... Estoy convencido que la ciencia y la historia actual estarán marginando y ninguneando algún aspecto que en futuro veremos como relevante para el análisis.

David Mota: No sabría indicarlo con certeza. Me temo que probablemente se deba a desconocimiento, falta de interés o a la consideración de la cultura popular como algo trivial; es decir, poco serio para un estudio historiográfico. Creo que es un error considerarlo de ese modo, por toda la información que aporta la cultura popular sobre quiénes somos, pero la disciplina y los profesionales que la ejercemos somos legión y cada uno tiene su opinión y líneas de investigación. Otro factor que podría tener incidencia es la ausencia de fuentes para según qué objetos de estudio y/o las reticencias a apoyarse en la interdisciplinariedad para abordar trabajos que frisan lo historiográfico, lo sociológico y/o lo antropológico. Muchas veces cuesta reconocer que nos falta formación en disciplinas amigas y somos muy vanidosos a la hora de asumir nuestros errores o déficits.

Con todo, querría subrayar alguna cuestión sobre esta ausencia relativa de estudios, con ánimo recopilatorio más que explicativo. En los últimos años, ha habido un incremento en el número de estudios sobre cultura popular, observable en congresos, libros publicados, artículos periodísticos, etc. No es que se haya producido un boom académico. En realidad, el fenómeno no es generalizado porque el interés parece estar fundamentalmente focalizado en unos pocos temas: contracultura, identidad juvenil y *quinquillismo*, entre otros. Pero su mera existencia ya sirve para poner en valor la subdisciplina. Ahora bien, estas líneas de investigación suelen ser un complemento a estudios de historia social y cultural más amplios sobre la transición o la

democracia, lo que, en definitiva, le otorga un papel subsidiario. Por eso, debe ponerse en valor que los estudios de cultura popular tienen capacidad por sí sola para explicar procesos históricos complejos. Es una batalla que no se puede perder.

Josemi Pérez: Probablemente se deba a una interrelación de factores entre los que tal vez puedan destacarse una invisibilización generalizada de este tipo de fenómenos en los itinerarios formativos de todas las enseñanzas —y ya sabemos que aquello que no se nombra no existe—, la tradicional consideración de la cultura popular como algo menor o un auge renovado de unas formas de hacer historia muy alejadas de la recuperación del pasado de las clases populares y marcadamente descriptivas.

Erika Tiburcio: Creo que la poca atención historiográfica a la cultura popular refleja rasgos de la sociedad española. Determinados géneros de cine, música o televisión son denostados por su baja calidad y no se consideran dignos de estudio. En cierta manera, esta es la misma mirada que define productos de televisión como *Sálvame* o la música trap. Sin embargo, no estudiarlos históricamente implica olvidar un campo muy amplio que permite conocer en mayor profundidad el pasado. Aun así, la introducción de los estudios culturales y la influencia progresiva del giro cultural, además de la entrada de nuevas generaciones puede ir cambiando esta visión.

Creo que, junto con la cultura popular, las nuevas metodologías y el camino hacia una mayor interdisciplinariedad puede ayudar a ir rellenando esos huecos y a introducir preguntas que, previamente, ni se han contemplado en los estudios históricos.

## **REFERENCIAS**

Bordwell, David, y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*. Traducido por Yolanda Fontal Rueda. Barcelona: Paidós, 1993.

- Brunsdon, Charlotte. *Everyday Television – Nationwide*. Londres: BFI, 1978.
- Cripss, Colin. *La música popular en el siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.
- Deltell Escolar, Luis. *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007.
- Frith, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998
- García Fernández, Emilio C., coord. *El paso de mudo al sonoro en el Cine Español (IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*. Madrid: Editorial Tony Jefferson y Stuart Hall, *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (London: Hutchinson, 1976).
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets, 2020.
- *Historia de la locura en la época clásica*. Traducido por Juan José Utrilla. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2018.
- Goldman, Albert. *Sound Bites*. Nueva York: Randhom House, 1993.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la Cárcel*. Traducido por Antonio J. Antón Fernández y Anxo Garrido. Madrid: Akal, 2018.
- Grazian, David. *Mix It Up. Popular Culture, Mass Media, and Society*, 2<sup>a</sup> ed. (Nueva York: W.W. Norton, 2017).
- Hall, Stuart. “Notes on Deconstructing the Popular”. En *People’s History and Socialist Theory*, editado por Raphael Samuel, 227-240. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- *Representation. Cultural Representations and Significance Practices*. Londres: Sage-Open University Press, 1997.
- Herederó, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*. Valencia y Madrid: Filmoteca Española, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993.

- Judt, Tony. *Pensar el siglo XX*. Traducido por Victoria Gordo del Rey. Madrid: Taurus, 2012.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Traducido por Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 1985.
- Lázaro Reboll, Antonio. *Spanish Horror Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.
- Marcus, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- Mora, Kiko, y Eduardo Viñuela. *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida, 2013.
- Morley, David. *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. Londres: British Film Institute, 1980.
- Mota Zurdo, David. *Los 40 Radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)*. Bilbao: Beta III Milenio, 2017.
- Pedraza, Pilar. *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar, 2014.
- Pérez Ochando, Luis. *Noche sobre América: cine de terror después del 11-S*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2017.
- Poole, W. Scott. *Monsters in America: Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*. Waco: Baylor University Press, 2011.
- Regev, Motti. *Pop Rock Music. Aesthetic Cosmpolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Serna, Justo, y Anaclet Pons. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, 2ª ed. Madrid: Akal, 2013.
- Shaphiro, Harry. *Historia del rock y de las drogas*. Barcelona: MaNonTroppo, 2010.
- Skal, David J. *Monster Show: una historia cultural del horror*. Traducido por Óscar Palmer. Madrid: Valdemar, 2008.

Siles Ojeda, Begoña. *La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno al cine de Pilar Miró)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2006.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 8ª ed. Londres: Routledge, 2018.

Tiburcio Moreno, Erika. “¡Gritos en la ciudad! Modernización urbana, asesinato en serie y liberación femenina en el cine de terror durante el franquismo (1963-1975)”, *Fotocinema. Revista Científica De Cine y Fotografía* 24 (2022): 131-51. Doi: 10.24310/Fotocinema.2022.vi24.13429.

Willis, Paul E. *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough: Saxon House, 1977.

---

<sup>1</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 8ª ed. (Londres: Routledge, 2018).

<sup>2</sup> David Grazian, *Mix It Up. Popular Culture, Mass Media, and Society*, 2ª ed. (Nueva York: W.W. Norton, 2017), 11-12.

<sup>3</sup> Ver la obra de Stuart Hall. Algunos trabajos pueden ser *Representation. Cultural Representations and Significance Practices* (Londres, Sage-Open University Press, 1997) o “Notes on Deconstructing the Popular”, en *People’s History and Socialist Theory*, en Raphael Samuel (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981), 227-240.

<sup>4</sup> Justo Serna y Analet Pons, *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, 2ª ed. (Madrid: Akal, 2013), 14.

<sup>5</sup> Luis Deltell Escolar, *Madrid en el cine de la década de los cincuenta* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007).

<sup>6</sup> David Mota Zurdo, *Los 40 Radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)* (Bilbao: Beta III Milenio, 2017).

<sup>7</sup> Erika Tiburcio Moreno, “¡Gritos En La Ciudad! Modernización Urbana, Asesinato En Serie, liberación Femenina En El Cine De Terror Durante El Franquismo (1963-1975)”, *Fotocinema. Revista Científica De Cine y Fotografía*, 24 (2022): 131-51, doi: 10.24310/Fotocinema.2022.vi24.13429.

<sup>8</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, trad. por Héctor Grossi (Barcelona: Paidós, 1985).

<sup>9</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, trad. por Yolanda Fontal Rueda (Barcelona: Paidós, 1993).

<sup>10</sup> Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961* (Valencia y Madrid: Filmoteca Española, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993).

<sup>11</sup> Begoña Siles Ojeda, *La mirada de la mujer y la mujer mirada (en torno al cine de Pilar Miró)* (Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2006).

<sup>12</sup> Emilio C. García Fernández, coord., *El paso de mudo al sonoro en el Cine Español (IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)* (Madrid: Editorial Complutense/A.E.H.C, 1993).

<sup>13</sup> Harry Shapiro, *Historia del rock y de las drogas* (Barcelona: MaNonTroppo, 2010).

<sup>14</sup> Greil Marcus, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX* (Barcelona: Anagrama, 1989); Albert Goldman, *Sound Bites* (New York: Random House, 1993).

<sup>15</sup> Motti Regev, *Pop Rock Music. Aesthetic Cosmpolitanism in Late Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2013); Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1998); Colin Cripps, *La música popular en el siglo XX* (Madrid: Akal, 1999).

<sup>16</sup> Kiko Mora y Eduardo Viñuela (2013). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación* (Lleida: Universidad de Lleida, 2013).

<sup>17</sup> Centre for Contemporary Cultural Studies o Escuela de Birmingham

<sup>18</sup> Tony Jefferson y Stuart Hall, *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (London: Hutchinson, 1976).

<sup>19</sup> Paul E. Willis, *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs* (Farnborough: Saxon House, 1977).

<sup>20</sup> Charlotte Brunsdon, *Everyday Television – Nationwide* (Londres: BFI, 1978); David Morley, *The Nationwide Audience: Structure and Decoding* (Londres: British Film Institute, 1980).

<sup>21</sup> Por citar algunas obras de Michel Foucault, véase *El orden del discurso*, trad. por Alberto González Troyano (Barcelona: Tusquets, 2020); *Historia de la locura en la época clásica*, trad. por Juan José Utrilla (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2018).

<sup>22</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos de la Cárcel*, trad. por Antonio J. Antón Fernández y Anxo Garrido (Madrid: Akal, 2018).

<sup>23</sup> Véase David J. Skal, *Monster Show: una historia cultural del horror*, trad. Óscar Palmer (Madrid: Valdemar, 2008); W. Scott Poole, *Monsters in America: Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting* (Waco: Baylor University Press, 2011).

<sup>24</sup> Comenzando por Pilar Pedraza, aunque tiene múltiples obras de gran calidad, me gustaría destacar *Brujas, sapos y aquelarres* (Madrid: Valdemar, 2014). En el caso de Luis Pérez Ochoa, me gustaría destacar *Noche sobre América: cine de terror después del 11-S* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2017).

<sup>25</sup> Tony Judt, *Pensar el siglo XX*, trad. por Victoria Gordo del Rey (Madrid: Taurus, 2012).

<sup>26</sup> Antonio Lázaro Reboll establece que un tercio de la producción nacional en *Spanish Horror Film* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012), 11.



# **POLÍTICA Y CULTURA POPULAR**

### **3. La visión de la guerra civil española desde el mundo de los videojuegos por Pablo García-Varela\***

Sorprendentemente el periodo de la guerra civil española (1936-1939) ha recibido una pobre atención desde el mundo de los videojuegos, que contrasta con la gran cantidad de títulos de acción y estrategia de otros conflictos bélicos del siglo XX como la Segunda Guerra Mundial. De forma puntual algunas compañías españolas y francesas han lanzado al mercado juegos de estrategia como *Sombras Guerra: la Guerra Civil Española* (2007)<sup>1</sup>, *España 1936* (2013), *Vaccine War* (2016) y *Battles for Spain* (2019), que permiten encarnar a los soldados del frente nacional o republicano. El resultado de esta serie de producciones fue ciertamente decepcionante, ninguno de los videojuegos citados alcanzó éxito comercial y la reproducción histórica del conflicto perpetúa clichés y mitos dando una imagen parcial, distorsionada y fallida del enfrentamiento civil.

Por otro lado, los *mods*<sup>2</sup> de videojuegos como *Call of Duty*, *Civilization*, *Napoleonic Total War*, *Crysis* o *Company of heroes* son otro ejemplo de cómo individuos o grupos de jugadores han construido sus propias versiones del conflicto de forma más o menos original. El principal problema de estos *mods* es el alcance limitado y simpleza de estos, pero que merece la pena recuperar porque algunos han sido capaces de tener cierto éxito como el *mod Spain in War* de *Call of Duty*.

Para realizar la investigación he elaborado una ficha técnica y resumen de estos, así como un seguimiento de su difusión y de las críticas posteriores. También, he completado una serie de informes con la contextualización histórica de cada uno de los casos para estudiar cómo los creadores han construido este aspecto y su aportación a la construcción de memoria

---

\* Universidad del País Vasco. Orcid: 0000-0002-5115-1242

histórica del conflicto. Igualmente, he destacado los casos que han utilizado material de archivo o han realizado un trabajo de investigación extenso como en el videojuego *España 1936*.

La primera parte del trabajo se centrará en dar una breve explicación de cada uno de los videojuegos citados y *mods*, que evidentemente será más amplia en aquellos juegos que alcanzaron un mayor éxito comercial o generaron atención mediática. Posteriormente, en la segunda parte se analizará de forma conjunta todas las propuestas destacando aquellas problemáticas y elementos comunes para ofrecer una visión global del fenómeno. Además, en este apartado estudiaremos la forma de contextualizar históricamente este periodo para ver cuáles son las cuestiones más difíciles de abordar y los estereotipos repetidos por las compañías para la reconstrucción del conflicto.

## **1. LOS VIDEOJUEGOS SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

Siguiendo el orden cronológico de salida de los casos estudiados, el primero es precisamente el que obtuvo un mayor éxito comercial y suscitó una mayor atención de los medios de comunicación. *Sombras de Guerra: la Guerra Civil Española* se estrenó el 19 de noviembre de 2007 tras tres años de desarrollo de la compañía malagueña *Legend Studios*, que dispuso de un millón de euros como presupuesto. Un videojuego de estrategia en tiempo real (una propuesta que bebe de clásicos como *Age of Empires*) que ofrecía tres modos de juego, campaña, escaramuza y multijugador, donde el jugador podía escoger entre los dos bandos combatientes, nacionales y republicanos. Por la parte nacional es posible escoger entre la Legión Cóndor, los italianos y los nacionales, mientras que en el bando republicano se podía optar entre las brigadas internacionales, tropas soviéticas y los republicanos. La campaña militar disponía de un total de veinticinco misiones, en las que destacaban batallas como la del Ebro, la del Jarama o el bombardeo de Guernica. La jugabilidad es bastante sencilla, el jugador dirige las tropas,

gestiona el armamento y la logística en una serie de mapas confusos. De hecho, la propuesta carece de profundidad táctica y estratégica, presenta una IA deficiente, unos gráficos muy pobres para la época y está lleno de *bugs*<sup>3</sup>, algunos de los cuales que no fueron corregidos hasta el lanzamiento de una nueva versión expandida en 2009.

En cuanto a la contextualización histórica, antes de su salida al mercado ya recibió duras críticas en *webs* especializadas en videojuegos por su pésima ambientación, que criticaron duramente por el contenido de estas, el uso de estereotipos, la banalización del conflicto y una notable falta de rigor histórico<sup>4</sup>. De hecho, para algunas asociaciones de familiares de víctimas del conflicto el videojuego trivializaba las muertes de la guerra y no aportaba nada a nivel educativo por lo que no dejaba de ser una propuesta que utilizaba el conflicto para sacar partido a nivel comercial<sup>5</sup>. A pesar de las críticas, se convirtió un éxito en ventas durante las navidades de 2007 al superar las más de 60.000 unidades vendidas<sup>6</sup>, aunque posteriormente muchos jugadores dejaron reseñas muy negativas en una de las principales *webs* de referencia del mundo del videojuego en España<sup>7</sup>. Por tanto, no podemos hablar de fracaso a nivel comercial, pero sí es evidentemente fue una oportunidad perdida para una propuesta más ambiciosa y de mayor rigor histórico, que podría haber ayudado en el proceso de normalización y enseñanza en las aulas de la guerra civil española.

Para encontrar el siguiente juego sobre el conflicto debemos trasladarnos al año 2013, cuando el estudio francés *Headquarter*, especialistas en juegos de estrategia basados en recreaciones de diversas guerras, lanzó al mercado *España 1936* publicado por *Slitherine* de *Matrix Games*. En este caso nos encontramos una propuesta similar a videojuegos desarrollados por la compañía sueca *Paradox Interactive*, creadores de la saga *Europa Universals*, dónde a partir de un mapa con más de doscientas regiones debemos gestionar una facción y todos sus recursos, que comprenden por ejemplo hasta noventa tipos de tropas diferentes y más de doscientos líderes

históricos. Podemos escoger entre el bando nacional y republicano para cada una de las campañas, en las que debemos cumplir en un número límite de turnos una serie de objetivos militares tales como la derrota del ejército franquista o la conquista de las principales urbes españolas.

Es un videojuego complejo por la cantidad de opciones de la interfaz y probablemente poco accesible para el público general. De hecho, un ejemplo de esta dificultad añadida es el manual de ciento noventa páginas, donde se explican prácticamente todas las posibilidades que ofrece el título y que sin su lectura por momentos puede complicar el desarrollo de las partidas, a pesar de haber completado el correspondiente tutorial. Otro aspecto llamativo de esta complejidad es el papel que tiene la orografía y la climatología, que en ocasiones es un factor clave en el desarrollo de las batallas y en el traslado de tropas. Por otro lado, en lo relativo a los gráficos y el sonido, el videojuego es solvente, pero es uno de los elementos más flojos: la calidad de los gráficos es muy pobre para ser del año 2013, las animaciones en batalla son inexistentes, el audio es repetitivo y técnicamente pobre al igual que los efectos de sonido, que pueden llegar a resultar hasta molestos<sup>8</sup>.

En esta ocasión a diferencia de *Sombras de Guerra: la Guerra Civil Española*, la compañía francesa ha hecho un trabajo notable en el apartado de contextualización histórica llegando a ser en ciertos momentos excesivo para el jugador. Panfletos publicitarios, fotografías, prensa escrita, cartas y todo tipo de documentación sobre el conflicto enriquecen la experiencia, sin olvidarnos tampoco de una completa base de datos sobre todos los elementos presentes en el videojuego desde las tropas a los líderes de cada bando. Merece la pena destacar que los creadores del juego han evitado entrar en valoraciones morales del conflicto y no hay sesgos o prejuicios por escoger uno u otro bando, sino que simplemente presentan un producto de gestión estratégica. En general, la crítica especializada alabó el abordaje

histórico del conflicto, pero crítico sin ambages el pobre apartado técnico y la falta de tutoriales para entender las mecánicas esenciales<sup>9</sup>.

La siguiente propuesta dista bastante de las anteriores, *Vaccine War* es un videojuego de acción y aventura en tercera persona en estilo píxel art en un entorno 3D desarrollado por la compañía independiente *Games for tutti* con base en Valencia<sup>10</sup>. Actualmente está disponible en formato digital en la plataforma de videojuegos *Steam*, por lo que a diferencia de los ejemplos anteriores es más fácil conseguir una copia para probarlo. En el juego encarnamos a Daniel, un veterano prusiano de la Primera Guerra Mundial que se instala en España para vivir como granjero tras el gran conflicto, pero que se ve arrastrado de nuevo a la guerra cuando estalla el conflicto civil en España y su hija es secuestrada por una sociedad secreta vinculada al bando nacional. De aquí en adelante, el jugador va cumpliendo una serie de misiones en mapas coloridos y originales con un sistema de lucha con coberturas, donde debemos alternar entre armas de fuego y cuerpo a cuerpo para superar a los enemigos y jefes finales de los diferentes niveles. En este caso a nivel gráfico está bien construido, pero le falta cierta variedad, mientras que a nivel sonoro destaca por su calidad respecto a las anteriores propuestas.

En este caso, la ambientación es un recurso más, no la base sobre la que se ha construido el juego y por esta razón su aportación al campo de la memoria histórica del conflicto no dejar de ser más que anecdótica. Podría haber estado perfectamente ambientado en la Primera Guerra Mundial o en las guerras napoleónicas y no habría cambiado prácticamente nada, en cualquier caso, merece la pena su mención por el simple hecho de estar ambientado en el conflicto español.

En último lugar, *Battles for Spain* comparte algunas características con *España 1936*, puesto que son los mismos creadores, *Headquarter*, que como ya hemos señalado forman parte de la misma compañía *Slitherine*. De nuevo, es un videojuego de estrategia por turnos construido en torno a un

mapa y la gestión de una facción, donde el aspecto militar cobra importancia en la selección y organización de las tropas representadas por diferentes cartas. De hecho, la principal diferencia es que en este videojuego debemos seleccionar cartas de eventos, recursos, tropas y decisiones para superar al adversario. Tan solo están disponibles cuatro batallas del conflicto: Ebro, Teruel, Guadalajara y Mérida o La Serena. En cada uno de los escenarios podemos escoger entre el bando nacional o republicano, que debe cumplir una serie de objetivos en un número de turnos determinado para alzarse con la victoria. La interfaz es sencilla y el desarrollo de las partidas es repetitivo, además de incomprensible en algunos aspectos por la falta de tutoriales e información sobre algunos eventos. De hecho, es poco accesible para el público y sólo una opción interesante para los amantes de este formato, que además deberán hacer frente a diferentes *bugs* que estropean la jugabilidad<sup>11</sup>.

Por otro lado, el apartado gráfico y sonoro es de muy baja calidad, exceptuando algunas ilustraciones de las tropas o los eventos. En cuanto a la contextualización histórica, hay fallos anecdóticos en lo relativo a los líderes de cada facción, pero hay una clara voluntad de representar de forma precisa el desarrollo de cada una de las batallas dándole importancia por ejemplo a la niebla en Guadalajara o el frío extremo de Teruel<sup>12</sup>. También le han dado importancia al diseño de cada facción para mostrar la superioridad área del bando nacional o los problemas de suministros que sufrió el bando republicano durante la batalla del Ebro. Por tanto, es una herramienta útil para el análisis histórico-militar por cómo trabajan este tipo de detalles.

Tras este breve análisis, la primera conclusión a la que podemos llegar es que no ha habido grandes producciones sobre la guerra civil española en las dos últimas décadas y tampoco parece que haya grandes estudios interesados en desarrollar nuevos videojuegos ambientados en este periodo<sup>13</sup>. De hecho, como hemos podido ver son pequeñas compañías independientes con pocos recursos que desarrollan propuestas sencillas con

un presupuesto muy limitado, que posiblemente escogen este periodo histórico para llegar a un público más amplio.

## **2. EL FENÓMENO DE LOS *MODS* Y LA RECREACIÓN DEL CONFLICTO**

En el mundo de los videojuegos, los *mods* son una fuente de creatividad de los jugadores, que desarrollan modificaciones independientes para recrear sus propias versiones. Existen diferentes tipos en función del grado de cambios; por ejemplo, puede ser una conversión total al crear una nueva versión o simples complementos al juego original, que no remplazan el contenido, sino que añaden más opciones como podrían ser nuevos escenarios, armas, texturas o personajes.

En cualquier caso, estamos siempre hablando de creaciones originales de un jugador o de grupos de jugadores, que se implican en un proyecto complejo puesto que no siempre disponen de editores de las propias compañías para realizar sus *mods*. Por cuestiones legales son gratuitos y los sitios *webs* más populares para su distribución son *Steam Workshop*, *Mod DB* y *NexusMods*. En algún caso que vamos a ver sólo es posible conseguirlos a través de la descarga en las páginas *webs* de los propios autores o bien en servidores del propio videojuego.

Para comenzar este análisis vamos a analizar los diferentes *mods* de *España en llamas* o *Spain at war* diseñados principalmente para el multijugador de *Medal of Honor Breakthrough*, *Call of Duty II* y *Call of Duty World at War*, franquicias de videojuegos muy conocidas de disparos en primera persona y de estilo bélico. En el caso de los ejemplos citados estamos hablando de grandes producciones, la primera del año 2003, la segunda de 2005 y la tercera del 2008, que tuvieron un gran éxito comercial. Por ejemplo, *Call of Duty World at War* fue el segundo juego más vendido en noviembre de 2008 en los Estados Unidos, con ventas de más de once millones de copias para mediados del año siguiente<sup>14</sup>. Por tanto, cifras muy alejadas de las que



vimos anteriormente cuando analizamos por ejemplo el “éxito” de *Sombras de guerra: la Guerra Civil Española*, que vendió más de 60.000 copias.

En primer lugar, debemos señalar que esta serie de *mods* de *España en llamas* o *Spain at war* fueron creados por un grupo de jugadores españoles liderados por el jugador *Triby*, quién fue el principal impulsor de este proyecto<sup>15</sup>. El *mod* de *Call of Duty II*, la guerra civil española, fue el proyecto definitivo de esta versión, que consistió en una conversión total donde se creó una campaña de veinticuatro misiones con todo tipo de complementos, escenarios, tropas y *skins*<sup>16</sup>, que reconstruyen el conflicto desde el punto de vista nacional y republicano a través de las principales batallas. Destaca especialmente de esta propuesta la introducción previa al inicio de la misión, donde se utilizan vídeos del conflicto con una voz en *off* para explicar el contexto histórico de cada uno de los escenarios. Todas las misiones están muy trabajadas a nivel gráfico para reconstruir de la forma más fiel posible hechos como el asedio del Alcázar de Toledo, la batalla del Jarama, la reconquista de Brihuega, el bombardeo de Guernica o la batalla del Ebro. Además, se incluyen dos misiones extras que ofrecen un final alternativo en la que los republicanos se alzan con la victoria tras conseguir el apoyo de los aliados para derrotar a las tropas de Francisco Franco. Entre los complementos más reseñables están la inclusión de *skins* de los milicianos del POUM, de las brigadas navarras, de los falangistas o de los soldados del ejército popular, además de añadir modelos de tanques, cañones y armas del conflicto.

Un proyecto muy completo y rico en detalles, que está construido a partir de bibliografía, documentales y películas del conflicto tal y como explicó su autor en su *blog* sobre el *mod*<sup>17</sup>. Entre el material utilizado están por ejemplo los documentales *España en guerra* de RTVE y *Morir en Madrid* de Frédéric Rossif, mientras que entre los libros se sirvió de *La Guerra Civil Española* de Antony Beevor o el *Atlas Ilustrado de Armas y Uniformes de la GCE* de Lucas Molina Franco y Jose Maria Manrique Garcia. Parda darle

continuidad al proyecto más allá de esta versión de *Call of Duty II* se ofreció una versión del *mod* para el juego *Medal of Honor Breakthrough*, que precisamente fue donde originalmente se inició el proyecto en el año 2003, donde hoy en día está publicada una última publicación con fecha de 2020<sup>18</sup>. Podemos considerar que el proyecto fue un verdadero éxito porque sumando todas las versiones de *España en llamas* se han superado las 30.000 descargas y es indudable la calidad de la propuesta por la riqueza de detalle en los escenarios, misiones y tropas.

Siguiendo el modelo de este videojuego se crearon otros *mods* para los videojuegos *Crysis* (2007) y *Mount & Blade Warband Napoleonic Wars* (2012) de mucho menor entidad, pero que merece la pena citar porque en el caso del primero en el *mod Beyond de door II* hay que viajar en el tiempo y liberar a José Antonio Primo de Rivera para luego terminar con la vida de Francisco Franco<sup>19</sup>. Un guion muy alejado de cualquier tipo de contextualización histórica, pero que tiene muchos detalles en lo relativo a las *skins* y la ambientación falangista de los escenarios. En cuanto al segundo caso, estamos ante un *mod* multijugador que te permite experimentar los albores de la guerra en un escenario ambientado en el conflicto. Sumando las descargas de los dos *mods* no se llegan a superar las quinientas descargas, por lo que su alcance fue prácticamente testimonial.

Dejando a un lado los *mods* de videojuegos de acción les llegan la hora a las sagas de estrategia como *Civilization*, *Total War* o *Hearts of Iron*. En el caso de la primera nos encontramos ante una de las principales referencias del mundo de los videojuegos de la estrategia por turnos con más de seis millones de copias vendidas en el último juego de la saga *Civilization VI* publicado en 2016. De hecho, la saga tiene una comunidad muy activa de *modders* en la plataforma *Steam*, pero que sorprendentemente en el último juego de la saga, *Civilization VI*, no ha recibido ningún *mod* para recrear el conflicto. En *Civilization V* sí que encontramos un *mod*, *The World at War Scenarion - The Spanish Civil War*<sup>20</sup>, muy sencillo y poco ambicioso, que

nos presentan una modificación parcial de las unidades, del mapa y de los líderes de cada una de las facciones. Sólo ha recibido trescientas descargas, por lo que de nuevo es una versión con poco muy recorrido y de la cual no merece la pena destacar nada a nivel de contextualización histórica.

En el caso de la saga *Total War*, es una serie de videojuegos desarrollada por la compañía británica *The Creative Assembly*, que combina la estrategia por turnos y tácticas de batalla en tiempo real para recrear periodos históricos como la época del Imperio Romano o del periodo Sengoku en el Japón feudal. El mejor *mod* del conflicto de la guerra civil española está disponible para el videojuego *Napoleon Total War* del año 2010, donde su creador realizó una modificación parcial del juego incluyendo una nueva campaña ambientada en España<sup>21</sup>, donde se enfrentan las fuerzas de la Segunda República Española contra el ejército nacionalista de Francisco Franco. A nivel histórico el aspecto más interesante es el trabajo de modelado de las unidades militares para recrear el equipamiento y vestimenta de los soldados de cada uno de los bandos entre los que encontramos a la Legión, la Falange, requetés carlistas, la Guardia Civil o las Brigadas Internacionales. El principal problema del *mod* es que hoy en día no es posible descargarlo, por lo que su uso es inviable.

En último lugar, llegamos a la saga *Hearts of Iron*, una serie de videojuegos de estrategia bélica compleja en tiempo real desarrollado por *Paradox Development Studio* y distribuido por *Paradox Interactive*. En este caso no hablamos de un *mod* sino de una expansión de la propia compañía en el último juego de la saga *Hearts of Iron IV* (2016). En el DLC *La Resistencia* lanzado a principios del año 2020 tenemos una campaña exclusiva sobre la guerra civil española<sup>22</sup>, donde podemos escoger entre el bando nacional y republicano, que presenta un diseño muy completo de cada una de las facciones, decisiones, eventos y enfoques. Destaca especialmente la precisión de representación de las tropas y personajes históricos involucrados en el conflicto, así como los escenarios y eventos que se

generan. En este caso, hablamos de un elevado número de jugadores, que es difícil de determinar, pero como ejemplo esta expansión tiene más de mil seiscientos reseñas en *Steam*.

Por otro lado, de nuevo como en la saga *Civilization*, nos encontramos con una comunidad de *modders* muy activa en *Steam*. Hay diferentes versiones siendo la más completa la del jugador Rectacrab, quién lanzó el *mod Spanish Civil War* sobre el conflicto, que solo en *Steam* ya supera las tres mil descargas<sup>23</sup>. Evidentemente son cifras muy alejadas del *mod* de *Call of Duty*, pero no es una cifra para nada desdeñable. En el mapa del videojuego de la Segunda Guerra Mundial se incluye la opción de escoger España y crear su propia facción tras el final del conflicto civil. Es decir, podemos escoger entre la victoria del bando nacional o el republicano, que en función de la opción escogida tendremos unos árboles de desarrollo propios en función de la ideología y líderes escogidos.

Para completar este apartado es necesario remarcar que hay más *mods* de los que se han citado, pero en algunos casos estamos hablando de algunos casos que ni siquiera han llegado a ser descargados o bien no han recibido prácticamente atención. Además, exceptuando el ejemplo de *Call of Duty II* la mayoría son muy sencillos y carecen de cualquier tipo de profundidad en su contextualización histórica, pero los debemos tener en cuenta porque muestra el interés de los jugadores de diferentes géneros por el conflicto.

### **3. LA CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN EL MUNDO DE LOS VIDEOJUEGOS Y MODS**

Analizando de forma global el conjunto de los casos citados, hay una serie de elementos comunes que se suelen repetir a la hora de contextualizar históricamente el conflicto. En este apartado, nuestro objetivo es presentar en los siguientes epígrafes de forma breve las principales conclusiones sobre este aspecto:

Simplificación excesiva del conflicto y preminencia de las batallas en el centro y noreste de España, concretamente suelen destacar las batallas de Madrid y la del Ebro por encima del resto. De facto, algunos territorios como Galicia, Andalucía o Asturias aparecen de forma testimonial.

Utilización de documentación de archivo para recrear el conflicto, especialmente de fuente escrita donde la fotografía y la prensa tiene un peso particular. En algunos casos, hay presencia de vídeos como en el *mod* de *Call of Duty II* o *Sombras de guerra: la Guerra Civil Española*, pero en general su uso no está muy extendido.

Explicación unidireccional y casuística entre República y Guerra Civil. En casi ninguna de las propuestas hay una explicación previa del contexto inicial del conflicto, sino que se presenta como un estallido repentino en el que España se rompe en dos bandos enfrentados.

El mayor detalle, variedad y riqueza en la contextualización histórica de prácticamente todas las propuestas está en el diseño de las tropas, donde el armamento y la vestimenta de los soldados cobra un peso significativo.

Tópicos y estereotipos de los protagonistas y de las tropas, hay una excesiva caracterización de los representantes de cada uno de los bandos. Además, no hay presencia de mujeres combatientes en ninguno de los juegos citados, exceptuando en el caso de *Sombras de guerra: la Guerra Civil Española*, donde el ejemplo es una mujer cosificada con un físico “típicamente español”<sup>24</sup>.

Narrativa pobre y utilización de clichés para representar a los dos bandos, no hay profundidad en la representación ideológica ni prácticamente diferencias en sí escogemos uno u otro bando. Es decir, elegir uno u otro a nivel de jugabilidad no cambia prácticamente nada.

#### **4. CONCLUSIONES**

Partiendo del anterior apartado es hora de analizar los resultados de esta investigación, que ha buscado ver cómo se representa y recrea la guerra civil

española en el mundo de los videojuegos. En primer lugar, es indudable que debemos hablar de fracaso comercial de las propuestas sobre el conflicto y sólo hay contados casos de cierto éxito, pero siempre hablando de ejemplos que no han llegado a las cien mil copias o descargas. Un resultado muy pobre sí comparamos con otros ejemplos de grandes videojuegos sobre la Primera y Segunda Guerra Mundial de sagas como *Call of Duty* o *Medal of Honor*.

En lo relativo a la contextualización histórica como hemos visto hay aspectos positivos a destacar como el uso de fuentes primarias para la ambientación del conflicto y el diseño de las tropas, sin embargo, en todas las propuestas falta profundidad de análisis del enfrentamiento y la gran mayoría carecen de base de datos, lo cual es una pena en lo que se refiere a los videojuegos de estrategia. No pasemos por alto este hecho dado que en los clásicos de estrategia es un elemento muy presente y completo como en la saga de *Total War*.

Por otro lado, unos de los aspectos que podría resultar más interesante y sugerente de estos videojuegos es precisamente la posibilidad de ser utilizados para gamificar en las aulas. Sin embargo, ninguno de los ejemplos resulta fácil desarrollarlo por ser ejemplos de estrategia “duros” o de primera acción multijugador. En el caso de los primeros, las partidas son muy complejas y largas por lo que es inviable plantearlo en centros educativos, mientras que en el caso de los segundos no hay aprendizaje histórico alguno más allá de reconocer las armas o vestimentas de los enemigos. En cualquier caso, no hay que descartar su uso directamente para este fin, pero requeriría un trabajo previo de preparación de las partidas para facilitar el aprendizaje de competencias históricas.

Por lo tanto, nos encontramos ante una situación compleja donde los videojuegos y *mods* sobre la guerra civil española son propuestas sencillas y limitadas, que no resultan atractivas para iniciativas de tipo educativo ni a nivel de divulgación histórica<sup>25</sup>. Además, en el horizonte no hay visos de

que ninguna compañía pequeña o de gran tamaño se embarque en un proyecto de estas características; la cuestión es plantearse el por qué. Entre los factores de este hecho están la polémica que generaría el mismo, la poca presencia de compañías españolas de videojuegos en el mercado y la falta de interés en juegos de estrategia tan específicos, que deben hacer frente a compañías tan potentes como *Total War* o *Firaxis Games*. En definitiva, el futuro es incierto y es difícil imaginarse un escenario, donde resurja con fuerza la *Guerra Civil Española* como *leitmotiv* de un videojuego de gran éxito.

## REFERENCIAS

*3D Juegos*,

<https://www.3djuegos.com/juegos/analisis/lectores/1556/0/sombras-de-guerra-la-guerra-civil-espanola/>.

Ageod. *España 1936*. Francia, 2013.

Belda, Luis Miguel. “Advierten en los videojuegos sobre la Guerra Civil una visión distorsionada, como ocurre con el cine o la literatura”. *Udima*, 2 de octubre de 2019.

Cim\_Games. “Beyon The Door II”. *Moddb*, 2015.

Cortes, Elena. “¿Por qué en España no se hacen videojuegos sobre la Guerra Civil?”. *Anait*, 15 de abril de 2021.

Díez, Julián. “Sombras de guerra reabre viejas heridas sobre la contienda civil”. *El País*, 3 de diciembre de 2007.

EFE. “Amplían el videojuego sobre la Guerra Civil tras vender más de 60.000 copias”. *ABC*, 13 de octubre de 2008.

EmperorBatman999, “The Spanish Civil War Mod”, *Moddb*, 2015.

Equipo de 3d Juegos, “Call of Duty: World at War ya ha vendido 11 millones de copias”, *3D Juegos*, 16 de junio de 2009.

- Fernández, Jorge. “Análisis de España 1936”. *Hobbyconsolas*, 10 de octubre de 2013.
- Florian, Gabriel. “The World at War Scenarion - The Spanish Civil War”. *Steam Workshop*, 2019.
- Headquarter. *Battles for Spain*. Francia, 2019.
- Games for Tutti. *Vaccine War*. España, 2016.
- García, Juan. “España 1936 - Análisis”. *IGN*, 7 de junio de 2014.
- Gómez, Gutmaro. “El peligro del revisionismo franquista de la Guerra Civil oculto en plataformas y videojuegos”. *El País*, 4 de octubre de 2022.
- Gràffica. “Vaccine War: pixel art y entornos 3D en plena Guerra Civil Española”. *Gràffica*, 1 de abril de 2016.
- Legend Studio. *Sombras Guerra: la Guerra Civil Española*. España, 2007.
- López, Arturo. “La importancia de aproximarse a los videojuegos desde la Historia Pública: el caso de la Guerra Civil española”. *Historia Pública*, 22 de enero de 2021.
- Martínez, David. “Los videojuegos de la Guerra Civil Española 1936-1939”. *Hobby Consolas*, 6 de agosto de 2019.
- Paradox Development Studio. “DLC: La Resistencia”. *Paradox Interactive*, 2020.
- Montalbán, Juan Carlos. “1936 España en llamas”. *Facebook*, 30 de junio de 2009. <https://www.facebook.com/1936mohaa/about>.
- Moreno Cantano, Antonio César. “Los videojuegos de la Guerra Civil perpetúan clichés y falsos mitos”. *The Conversation*, 4 de febrero de 2020.
- Polydor. “Battle for Spain”. *Awargamersneedfulthings*, 25 de noviembre de 2019.
- Retacrach. “Spanish Civil War”. *Steam Workshop*, 2017.
- Sánchez, Pep. “El juego español sobre la Guerra Civil enfrenta a republicanos con nacionales”. *El País*, 15 de noviembre de 2007.



TheJavi360. “Análisis - Battles For Spain”. Video de *Youtube*, 12 :51. Publicado el 4 de septiembre de 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=3fn4yf3ccU0&ab\\_channel=TheJavy360](https://www.youtube.com/watch?v=3fn4yf3ccU0&ab_channel=TheJavy360).

Triby. “Mod 1936 – 1939 La Guerra Civil Española”. *Tribyblog*, 24 de febrero de 2013.

---

<sup>1</sup> El juego recibió una ampliación en el año 2009, *Objetivo España*, para corregir los numerosos bugs y mejorar la falta de rigor histórico de la primera versión.

<sup>2</sup> Extensión del *software* de los videojuegos originales hechas por jugadores o grupos de jugadores utilizando el código base o editores incluidos por las compañías.

<sup>3</sup> Término anglosajón para referirse a los errores y fallos del videojuego, que pueden ser de diferente tipología.

<sup>4</sup> Pep Sánchez, “El juego español sobre la Guerra Civil enfrenta a republicanos con nacionales”, *El País*, 15 de noviembre de 2007.

<sup>5</sup> Julián Díez, “Sombras de guerra' reabre viejas heridas sobre la contienda civil”, *El País*, 3 de diciembre de 2007.

<sup>6</sup> EFE, “Amplían el videojuego sobre la Guerra Civil tras vender más de 60.000 copias”, *ABC*, 13 de octubre de 2008.

<sup>7</sup> 3D Juegos, <https://www.3djuegos.com/juegos/analisis/lectores/1556/0/sombras-de-guerra-la-guerra-civil-espanola/>.

<sup>8</sup> Juan García, “España 1936 - Análisis”, *IGN*, 7 de junio de 2014.

<sup>9</sup> Jorge Fernández, Jorge, “Análisis de España 1936”, *Hobbyconsolas*, 10 de octubre de 2013.

<sup>10</sup> Gráfica, “Vaccine War: pixel art y entornos 3D en plena Guerra Civil Española”, *Gráfica*, 1 de abril de 2016.

<sup>11</sup> Polydor. “Battle for Spain”, *Awargamersneedfulthings*, 25 de noviembre de 2019.

<sup>12</sup> TheJavi360, “Análisis - Battles For Spain”, video de *Youtube*, 12 :51, publicado el 4 de septiembre de 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=3fn4yf3ccU0&ab\\_channel=TheJavy360](https://www.youtube.com/watch?v=3fn4yf3ccU0&ab_channel=TheJavy360).

<sup>13</sup> Elena Cortes, “¿Por qué en España no se hacen videojuegos sobre la Guerra Civil?”, *Anait*, 15 de abril de 2021.

<sup>14</sup> Equipo de 3d Juegos, “Call of Duty: World at War ya ha vendido 11 millones de copias”, *3D Juegos*, 16 de junio de 2009.

<sup>15</sup> Triby, “Mod 1936 – 1939 La Guerra Civil Española”, *Tribyblog*, 24 de febrero de 2013.

<sup>16</sup> Apariencia de un personaje dentro de un videojuego

<sup>17</sup> Triby, “Mod 1936...”.

<sup>18</sup> Juan Carlos Montalbán, “1936 España en llamas”, *Facebook*, 30 de junio de 2009, <https://www.facebook.com/1936mohaa/about>.

<sup>19</sup> Cim Games, “Beyon The Door II”, *Moddb*, 2015.

<sup>20</sup> Gabriel Florian, “The World at War Scenarion - The Spanish Civil War”, *Stea Workshop*, 2019.

<sup>21</sup> EmperorBatman999, “The Spanish Civil War Mod”, *Moddb*, 2015.

<sup>22</sup> Paradox Development Studio, “DLC : La Resistencia”, *Paradox Interactive*, 2020.

<sup>23</sup> Retacrab, “Spanish Civil War”, *Steam Workshop*, 2017.

<sup>24</sup> Antonio César Moreno Cantano, “Los videojuegos de la Guerra Civil perpetúan clichés y falsos mitos”, *The Conversation*, 4 de febrero de 2020

<sup>25</sup> Moreno, “‘Los videojuegos...’”.

#### ***4. Divisionarios y la delegación nacional de excombatientes: de movilizar cultura a lamentar su tratamiento en el cine por***

**Alejandro Acosta López\***

Las relaciones entre el franquismo y las diferentes expresiones de la cultura popular han sido subrayadas en un conjunto de trabajos que empieza a ser amplio<sup>1</sup>. En este sentido, la cuestión de los voluntarios de la División Azul fue uno más de los aspectos que impactó en el mundo de la cultura; fue, además, otro aspecto sometido a una especial supervisión. En este trabajo, pretendemos presentar los primeros resultados de una investigación más amplia centrada en la actitud seguida desde la Delegación Nacional de Excombatientes en relación a los productos culturales ligados a la División Azul y, especialmente, en la posición en la que se encontró el delegado nacional Tomás García Rebull ante el rodaje y posterior estreno de la película *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956). Se expondrá cómo esa Delegación del Partido Único se interesó por el potencial de la cultura popular y cómo algunos excombatientes presionaron a la cúpula de ese organismo para que sancionara lo que entendieron como una desvirtuación de la verdadera lucha divisionaria ligada al falangismo y a una cultura de guerra que tenía difícil cabida en la España del segundo lustro de la década de 1950.

---

\* Universitat de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid. Orcid: 0000-0003-0542-6011

## **1. GIRÓN DE VELASCO Y LA BÚSQUEDA DE COMPROMISO CON LOS COMBATIENTES**

Tras el fin de la guerra civil española (1936-1939), se hizo necesario establecer un organismo que facilitara y en cierta parte dirigiera la reincorporación de la masa de combatientes de la guerra a la vida civil. Con tal objeto, en agosto de 1939 quedó establecida la Delegación Nacional de Excombatientes (en adelante, DNE), una delegación del Partido Único, Falange Española Tradicionalista y de las JONS, que quedó bajo la dirección del falangista José Antonio Girón de Velasco, futuro ministro de Trabajo a partir de 1941<sup>2</sup>. Al frente de la DNE, Girón tuvo la tarea de dirigir a un conjunto de personal que debía atender las solicitudes de recomendaciones de los antiguos combatientes del bando franquista, las concesiones de medallas y títulos de excombatientes, que debía aportar información jurídica sobre la legislación en torno a los excombatientes y defender los intereses de éstos dentro del seno del régimen, entre otras muchas labores. Principalmente, la misión de la DNE se orientó a promocionar la incorporación laboral de los antiguos combatientes del bando franquista, lo cual también colateralmente debía satisfacer a un grupo que podía llegar a representar un peligro en caso de movilizarse contra la evolución política y que, como señala Ángel Alcalde, en todo momento representó una parte fundamental del apoyo social al régimen<sup>3</sup>.

Dentro de las preocupaciones de Girón de Velasco también estuvo el establecimiento y la reproducción de una identidad combatiente y de unos sentimientos de cohesión grupal. En este sentido, Girón veló por mantener los códigos de la conducta militar como hilo de unión del excombatentismo en la esfera civil. Las apelaciones a la disciplina, a la camaradería, a la Patria y por supuesto al falangismo y al anticomunismo se mantuvieron como elementos característicos y perpetuadores de la cultura de guerra de los excombatientes. Se trataba, en cierta manera, de diluir la frontera entre la experiencia de combate y la vida civil en el terreno de lo simbólico. Dentro

de su interés por la solidaridad combatiente, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, el inicio de la Operación Barbarroja el 22 de junio de 1941 y el inmediato envío de los voluntarios españoles de la División Azul a partir de julio al frente ruso dio a Girón una nueva oportunidad para mostrar su papel de benefactor de los combatientes falangistas. Girón no sólo se preocupó por la salud de los divisionarios y en fomentar la propaganda, sino que también se sintió interesado en apoyarse en el potencial de las grandes artistas de la cultura popular española de la época para dinamizar sus campañas en favor de los divisionarios. Más particularmente, la DNE con Girón al frente quiso impulsar una casa de reposo que albergara a divisionarios regresados del frente enfermos o desamparados, y para conseguir fondos con los que materializar la iniciativa, tuvo la idea de organizar una función de teatro en Madrid a finales de 1942. Se trataba de recaudar una suma importante con la venta de las entradas, y para ello la función debía ser todo un éxito. Es por esa razón que la DNE dirigió cartas a algunos de los más exitosos representantes de las artes escénicas del momento, confiando que su participación aumentaría los ingresos fuera de toda duda: entre los artistas a los que Girón de Velasco dio orden de hacer llegar el mensaje, estuvieron actrices y cantantes de copla como Imperio Argentina, Juanita Reina o Estrellita Castro; la bailarina Mariemma; actores y actrices como José González Marín, Conchita Montenegro, Ana Mariscal o Pastora Peña; y el dúo de payasos Pompoff y Teddy. Lo más sorprendente de estas cartas es que, quizá a modo de presión, el propio Girón se servía de decir que daba la intervención de cada uno de los artistas “por descontada”<sup>4</sup>. Esta iniciativa demuestra la comprensión del potencial de la cultura popular en beneficio de la propia DNE; Girón, que siempre trató de representarse como benefactor de los excombatientes, trató de apoyarse en esa ocasión en el mundo del espectáculo para conseguir ampliar las bases de apoyo y solidaridad hacia los divisionarios.

## **2. LA MEMORIA DE LA DIVISIÓN AZUL EN LOS AÑOS 50**

La División Azul llegó a contar con alrededor de 47.000 efectivos desplazados al frente ruso. No obstante, la evolución de la Segunda Guerra Mundial desfavorable a las potencias del Eje recomendó a Franco el cese de su cuñado y ministro de Asuntos Exteriores, el germanófilo Ramón Serrano Súñer<sup>5</sup>, y la orden de retirada de los divisionarios españoles. A pesar de la retirada de la División Azul en octubre de 1943, algunos españoles permanecieron en suelo soviético, o bien integrados en las Waffen-SS o bien cautivos en diferentes campos de prisioneros de la Unión Soviética<sup>6</sup>. En relación a estos últimos, diferentes estudios apuntan a la existencia de unos 500 divisionarios españoles cautivos<sup>7</sup>. Las miserables condiciones de vida y de trabajo de estos cautivos quedaron recogidas en diferentes relatos como el del capitán Teodoro Palacios Cueto<sup>8</sup>. En cualquier caso, los españoles cautivos del Ejército Rojo permanecieron en la URSS hasta marzo de 1954. Los últimos 248 cautivos de la División Azul fueron transportados desde Siberia al puerto de Odesa, donde embarcaron en el barco con bandera liberiana *Semíramis* y fueron atendidos por personal de la Cruz Roja Internacional. Tras varios días de expectación estimulada por la prensa, el *Semíramis* arribó al puerto de Barcelona a las 18:35 de la tarde del viernes 2 de abril de 1954, siendo los últimos divisionarios recibidos entre lágrimas por sus familiares, amigos, agrupaciones de excombatientes, etc<sup>9</sup>.

Tal y como señaló Xosé Manoel Núñez Seixas, pese a que la ostentación de simpatías germanófilas durante la Segunda Guerra Mundial procuraba ser evitada por el régimen en el contexto posterior al fin de la contienda, la memoria de la División Azul encontró amplios espacios de tolerancia pública, y el episodio de la arribada del *Semíramis* propició desde 1954 un fenómeno de recuperación de la memoria de la División Azul canalizado especialmente a través de diversas manifestaciones de la cultura popular, con la publicación de diversos libros de memorias, la representación de piezas teatrales o el rodaje de diferentes películas<sup>10</sup>. En este sentido, *ad*

*exemplum*, si en el terreno literario entre 1943 y 1946 había aparecido un conjunto de obras escritas habitualmente por antiguos combatientes sobre la División Azul con escasas inquietudes estéticas y un marcado carácter exaltador<sup>11</sup>, paradigmáticas de la literatura fascista española<sup>12</sup>, sobre todo entre 1954 y 1958 se publicaron un conjunto de obras que abordaban la cuestión de la División Azul desde unos parámetros mucho más alineados con la realidad política y estratégica del régimen franquista en esos años. Esas obras, buena parte libros de memorias debidos a antiguos cautivos en los campos soviéticos, incidían en el dolor de las familias, en los suplicios sufridos por los cautivos y la resistencia de éstos<sup>13</sup>. Eran obras con un marcado tono anticomunista y religioso, lo cual entraba en estrecha armonía con los intereses propagandísticos del propio régimen y con el nuevo equilibrio de poderes dentro de la coalición gubernamental<sup>14</sup>.

Dentro de esa recuperación de la cuestión de la División Azul adaptada a las necesidades discursivas en el marco de la Guerra Fría, algunas productoras españolas decidieron impulsar el rodaje de algunos filmes que devolvieran a la División Azul a las pantallas de cine<sup>15</sup>. Así, en pocos años se estrenaron las películas *La Patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), *La espera* (Vicente Lluch, 1956) y *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956). En el caso de *La espera*, se trataba de una película dramática que ponía el acento en la incertidumbre y el dolor de los familiares de los cautivos en Rusia<sup>16</sup>. En el caso de *La Patrulla* y de *Embajadores en el infierno*, la intención principal era mostrar los padecimientos de los prisioneros, loar la capacidad de resistencia de los españoles y la iniquidad en el modo de gestionar el trabajo y la vida en esos campos por parte de las autoridades soviéticas.

En este sentido, *Embajadores en el infierno* fue la película que más incidió en esa presentación de los cautivos y que merece una mayor atención. No en vano, esta película provocó una reacción de indignación entre algunos antiguos divisionarios. Se trataba de una adaptación de la novela del capitán Teodoro Cueto Palacios, y presentaba a un grupo de prisioneros españoles

que, atravesando diferentes campos de trabajo, tenían que sufrir interrogatorios, amenazas, trabajos forzados, hambre y miseria. En todo momento el suspense de la película se sustentaba en la tensión entre la resistencia moral de los españoles cautivos y la tentación de escapar de ese calvario adoptando la nacionalidad soviética o sirviendo a los intereses de los oficiales de los campos. La película presentaba un protagonista, el capitán Adrados, que encarnaba la resistencia inflexible y la fuerza del liderazgo frente a los soviéticos, mientras que el contramodelo era el teniente Albar, un oficial que decidía adoptar la nacionalidad soviética y servir de comisionado del Alto Mando ruso. Al final de la película, al ver a los españoles que habían resistido heroicamente subir a bordo del *Semíramis* el teniente Albar se suicidaba en el muelle no pudiendo soportar la pena al verse retenido en suelo soviético y no poder regresar a España, lo que era el castigo a su cobardía.

*Embajadores en el infierno* se trataba de una película con un contenido patriótico y anticomunista evidente, si bien éste último tampoco era excesivo: fundamentalmente, se retrataban unas condiciones de trabajo y de vida en los campos duras, pero la película no presentaba un retrato furibundamente hostil o especialmente caricaturesco de los oficiales soviéticos, a los que sobre todo se les hacía aparecer intentando persuadir a los españoles cautivos. Por otra parte, la identificación falangista de la División Azul quedaba muy diluida en todo momento. En una escena en la que el jefe de campo soviético inquiría a los españoles presos por su confesión religiosa y su afiliación política, el héroe de la película, el capitán Adrados, respondía altivo y desafiante que su religión era “la católica, apostólica y romana” y por credo político respondía ser “anticomunista”, pero sin llegar a hacer ninguna referencia a Falange.

Se trataba de un film que puede relacionarse con la situación política del momento, con un falangismo que pugnaba inútilmente por mantener su hegemonía dentro del equilibrio de poderes de la coalición gobernante. No



en vano, el año 1956 se había iniciado con los altercados estudiantiles de febrero que precipitaron la destitución del ministro católico de Educación Nacional Joaquín Ruiz-Giménez pero que también simbolizaron el inicio de la pérdida del control falangista de las Universidades<sup>17</sup>, y también en ese año se había visto bloqueado el proyecto de José Luis Arrese de fortalecer el peso de Falange dentro del régimen frente a los grupos católicos o monárquicos. En ese sentido, el extremismo político falangista parecía ser un componente cada vez más accesorio y desplazado en el seno del régimen, y las viejas formas fascizantes llevaban años sin tener cabida en un régimen que aspiraba en esos momentos de Guerra Fría a reforzar los lazos atlánticos con los Estados Unidos. El propio cine había ido amoldándose a los nuevos intereses y se había distanciado de sus creaciones más fascizantes y estrechamente ligadas a la exaltación del bando vencedor en la Guerra Civil para apostar por las producciones religiosas y por el cine de evasión<sup>18</sup>. En este sentido, *Embajadores en el infierno* no dejaba de ser un producto cultural nacido en un contexto de frustración para los grupos más radicales, entre los que estaban los excombatientes, que mostraron hacia la película gran animadversión, como se expone seguidamente.

### **3. MALESTAR EXCOMBATIENTE**

La temática de *Embajadores en el infierno* era, sin duda, sensible<sup>19</sup>. Para controlar la adecuación de la película, en diciembre de 1955 el propio ministro-secretario general del Movimiento, Raimundo Fernández-Cuesta, promovió la designación de una comisión encargada de la censura política y técnica del guión de la película. La comisión estuvo formada por seis miembros, entre los cuales se contaba el procurador en Cortes y delegado nacional de Excombatientes, el teniente general Tomás García Rebull, que había relevado a José Antonio Girón al frente de la DNE el 13 de enero de 1954<sup>20</sup>. De hecho, todos los miembros de la comisión habían servido en la campaña en Rusia e incluso uno de ellos, el comandante de Infantería

Gerardo Oroquieta, había permanecido años preso y había vuelto a España a bordo del *Semíramis*<sup>21</sup>. Se trataba, en consecuencia, de una comisión formada por miembros con una postura en torno a la temática del film que difícilmente podía dissociarse de su propia identidad excombatiente.

Ciertamente, el informe elaborado por esa comisión nombrada por la Secretaría General del Movimiento y firmado el 17 de enero de 1956 presentaba una larga enumeración de criterios y consideraciones que evidenciaban la voluntad de alterar el guión de la película para convertirla en un producto cultural altamente politizado y que recogiera las inquietudes más extremistas de los grupos excombatientes falangistas. La falta de parcialidad del informe se dejaba ver en su apartado introductorio, en el que se sostenía que una película centrada en la División Azul debía perseguir alguna finalidad:

“1) de exaltación de España en esta gesta; 2) del régimen español, con cuyo espíritu nació la División; 3) de ejemplaridad falangista; 4) de aportación al mantenimiento de la conciencia anticomunista, que sigue siendo tan necesaria en esta época de paz inestable”<sup>22</sup>.

A continuación, el informe pasaba a recoger una serie de críticas. En primer lugar, se denunciaba el hecho que en la película no se identificara a ningún personaje como falangista, llegando a señalar de manera explícita la escena del interrogatorio en la que el capitán Adrados se declaraba “anticomunista” pero no hacía referencia alguna al falangismo. Para la comisión, con ello se faltaba a un mínimo de autenticidad “por constar que muchos de los prisioneros proclamaron con evidente peligro y desafío a la muerte su condición falangista ante los interrogadores comunistas”<sup>23</sup>. También en relación a esa escena se denunciaba la cobardía y volubilidad con la que se retrataba a los españoles, puesto que ante el interrogatorio alguno afirmaba haber venido a Rusia llevado a la fuerza o sin saber bien a qué lugar le llevaban. Igualmente, el informe expresaba suspicacias ante el personaje del

teniente Albar por su deserción, y de la misma manera se criticaba que aparecieran cautivos “fácilmente desmoralizables” capaces de colaborar con los rusos por un par de botas o un plato de comida. La comisión era muy explícita ante la representación de las dudas y las deserciones:

“La veracidad de unos hechos, el triste papel de quienes cedieron por no poseer la entereza de la inmensa mayoría de los españoles cautivos, constituye un aspecto parcial y oscuro de la División. ¿Puede esto ser llevado al cine, con el vigor y la intensidad de este medio de expresión, y ante grandes multitudes? ¿Es necesario para exaltar el heroísmo de unos apoyarse en las miserias y debilidades de una minoría?

Como en toda empresa humana, hay lacras. Pero la División y los dolores de quienes padecieron el cautiverio imponen que estas lacras sean silenciadas o difuminadas, para exaltar -y nunca se hará bastante-, lo que hay de grandioso en el conjunto”<sup>24</sup>.

Además de reprochar la imagen de debilidad de los militares y voluntarios españoles, el informe también atacaba duramente lo que la comisión entendió como una “tenue pintura anticomunista”. De acuerdo a los miembros de la comisión, el guión presentaba a unas autoridades soviéticas respetuosas con la legalidad internacional en lo tocante al tratamiento de los prisioneros de guerra, y no recogía con la expresividad deseable el peligro que el comunismo representaba. Se señalaba, por ejemplo, que el guión distinguía entre los comunistas y el Ejército Rojo, “con lo que resulta que puede deducirse que éste no es el instrumento de la subyugación y expansión en manos de los comunistas”<sup>25</sup>. También se reprochaba que la película no dejara suficientemente claro que la liberación de los cautivos se hizo “a título de propaganda y para no tener que responder del destino que corrieron muchos cientos de miles más”<sup>26</sup>. El informe aseveraba incluso que la película podía llevar a proyectar al mundo que el compromiso anticomunista de la España de Franco no era tan firme como se proclamaba. En definitiva, el informe elaborado por la comisión abogaba claramente por una utilización propagandística del cine. Los firmantes entendían que *Embajadores en el infierno* debía ser *avant tout* un instrumento al servicio

de las ideas falangistas, y una obra de referencia que sublimara la memoria de la División Azul y la imagen del conjunto del Ejército español. Por el contrario, si bien en él era indudable el componente de patriotismo y de exaltación del heroísmo de los divisionarios cautivos, el guión se distanciaba de una excesiva beligerancia y rehuía la exaltación fascizante por la que implícitamente se pronunciaba la comisión. La propuesta de los guionistas y de la productora era una película con una complejidad narrativa en torno a las fricciones entre la firmeza y la resistencia, representadas por la tenacidad del capitán Adrados por un lado, y la desertión y el oportunismo encarnados por el teniente Albar por el otro. Indiferentes a consideraciones estéticas o de corte narrativo, y viendo en ese eje argumental un indebido cuestionamiento de la lealtad del Ejército español y de los divisionarios, con aquel informe la comisión pretendía presionar sin ambages para que *Embajadores en el infierno* buscara la complicidad ideológica con los sectores más involucionistas del régimen y en especial con la masa de excombatientes. No en vano, de manera muy explícita, en su relación de puntos finales, el informe señalaba que la película presentaba el “evidente peligro de poder promover, por su sentido, descontento en la oficialidad y en los falangistas que estuvieron como voluntarios en la División”<sup>27</sup>.

En una entrevista concedida a Sergio Alegre, el director de *Embajadores en el infierno*, José María Forqué, fue preguntado por las presiones políticas durante el rodaje del film. Forqué expuso en aquella entrevista que él y Torcuato Luca de Tena, principal responsable del guión, recibieron amenazas de antiguos divisionarios falangistas y que, tras un visionado privado, los ministros Arrese, Muñoz Grandes y Arias forzaron a que la película se iniciara con una ‘voz en off’ que decía que los divisionarios sirvieron a los mismos ideales que inspiraron la *Cruzada* y a que se añadiera una escena en la que unos soldados entregaban a su capitán el emblema de Falange<sup>28</sup>. En cualquier caso, tenemos constancia que la productora de la

película remitió un informe a la Dirección General de Cinematografía en el que se glosaban algunos elementos añadidos en una revisión del guión original con el propósito de dar respuesta a las observaciones planteadas: entre esos elementos destinados sobre todo a ofrecer una imagen más negativa de la realidad rusa y a hacer guiños mínimos a Falange, se añadió por ejemplo en la escena inicial a dos mujeres rusas vestidas en harapos desnudando los cadáveres de sus compatriotas para robarles las ropas, se añadió a un soldado soviético disparando a un preso indiscriminadamente por la espalda, se añadieron diálogos para reforzar la desesperación y el hambre de los cautivos, se añadieron algunos acordes del himno falangista *Cara al sol* en dos secuencias, etc<sup>29</sup>. Con esos ligeros aditamentos, los responsables de la película trataron de conseguir la aprobación política suficiente, pero ciertamente la versión definitiva de la película hizo caso omiso a la gran mayoría de consideraciones formuladas por la comisión de censura del guión. Las referencias a Falange continuaron siendo efímeras, se continuaron reflejando muchas dudas entre los cautivos y se mantuvo la figura de un desertor, el teniente Albar, a pesar de las acusaciones de sembrar dudas sobre la integridad de los oficiales del Ejército español que se habían formulado. Todo ello no fue impedimento para que el film fuera aprobado por la comisión con fecha de 24 de marzo de 1956, y que terminara de pasar los últimos filtros de la censura.

*Embajadores en el infierno* fue estrenada el 17 de septiembre de 1956 en el Palacio de la Música de Madrid<sup>30</sup>. La acogida del film fue buena, al menos entre buena parte del público y de las asociaciones: no en vano, la película obtuvo 3 premios nacionales y fue publicitada ampliamente<sup>31</sup>. Las críticas tendieron a ser muy positivas, destacando aspectos como la fotografía o las actuaciones de los actores principales<sup>32</sup>. Entre las autoridades, las consideraciones públicas tendieron a ser positivas<sup>33</sup>, tratando de condescender con la falta de compromiso falangista de la producción. La Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Cuenca,

por ejemplo, elevó un informe el 21 de noviembre de 1956 recogiendo la recepción de la película en la ciudad. Señalaba que la película había tenido una buena acogida, resaltaba algunos aspectos técnicos y se expresaba en términos comprensivos en lo tocante a su sentido político:

“Se estima que la película está orientada para todos los públicos y buscando un éxito comercial, ya que es uno de los pocos motivos que pudiera justificar el haber prescindido de representar el espíritu real de la División Azul limitándolo a su aspecto militar”<sup>34</sup>.

Esa actitud indulgente, sin embargo, no fue compartida por todos los espectadores. Más concretamente, muchos de los excombatientes de la División Azul mostraron a la luz de la documentación disponible una abierta hostilidad e incluso intentaron presionar a la DNE encabezada por Tomás García Rebull para que iniciara una campaña de repulsa hacia la película. En este sentido, por ejemplo, Carlos Pinilla Touriño, presidente de la Hermandad de la División Azul de Madrid<sup>35</sup>, formuló esa petición en nombre de muchos de sus camaradas excombatientes a García Rebull en la Junta de la Hermandad de la División Azul celebrada en Madrid el 3 de octubre de 1956. Tal vez las actas de dicha Junta, de conservarse, podrían arrojar información acerca de si los excombatientes conocían que García Rebull había participado en la comisión de censura del guión de la película, pero, en cualquier caso, al parecer García Rebull meditó sobre el asunto tras salir de la reunión y decidió enviar una carta a Pinilla Touriño con sus consideraciones.

En la carta, Tomás García Rebull rechazaba que la DNE y que aún la propia Hermandad de la División Azul impulsaran una campaña contra la película. Planteaba la cuestión real detrás de su negativa con toda la crudeza:

“Si se hace campaña corporativa contra la película, considero que lo único que conseguiremos será el que se nos tilde de cargantes e incomprensivos, con perjuicio para el Movimiento, al tiempo que regalamos más bazas a los padres de esta película, cuyo éxito en la pantalla, no admite dudas”<sup>36</sup>.

A continuación, García Rebull trataba de demostrar que su postura era en beneficio del Movimiento y no una cuestión personal, defendiendo que él tampoco se sentía cómodo con “el escamoteo que en la película se hace de la realidad falangista de la División Azul” y que compartía un dolor que “forzosamente ha de inducirnos a combatirla”. Sin embargo, insistía en que la situación política no recomendaba una protesta colectiva contra la película, y en la lógica de esa respuesta esquiva que ofrecía, animaba a combatir la película de manera individual, “en la calle, en las conversaciones y en artículos periodísticos, con una apariencia siempre esporádica”<sup>37</sup>. La carta era, en el fondo, el reconocimiento escrito de la dificultad de influir en el contexto político y cultural y del desplazamiento de una cultura excombatiente que ya no podía reproducirse en los parámetros de la fase álgida del proceso de fascistización de la anterior década. García Rebull había participado en la comisión de censura, pero parecía entender o haber sido convencido de lo contraproducente que podía ser ir más allá en esos momentos.

#### **4. CONCLUSIONES**

Aunque el conjunto del ciclo cinematográfico sobre la División Azul en la década de 1950 no pareció suscitar el entusiasmo de los antiguos combatientes ni de la censura, fue *Embajadores en el infierno* el film que más emociones adversas despertó. La campaña de rechazo demandada por algunos excombatientes no deja de evidenciar cómo los antiguos voluntarios ambicionaban una politización en sentido falangista de la cultura popular que a la altura de 1956 era inviable por la propia evolución del régimen. En los años coetáneos a la campaña de la División Azul en Rusia la DNE sí podía contar con la suficiente legitimación, debida a la fuerza política del falangismo, como para reclamar sin ambages la participación de los artistas españoles en actuaciones claramente significadas con el apoyo a los

voluntarios falangistas. Sin embargo, aquella defensa del voluntariado armado falangista a través de la injerencia en la esfera de la cultura popular que era practicable en los primeros años de Girón de Velasco al frente de la DNE resultaba de compleja aplicación en los años en los que el general Tomás García Rebull estuvo al frente del organismo.

Como se ha visto, García Rebull participó en un intento de socavar la producción *Embajadores en el infierno* tal y como estaba planteada, desafiando la búsqueda de una cierta moderación ideológica en el guión de la película. Muy en contra de un producto cinematográfico aséptico, García Rebull denunció minuciosamente el guión de la película y reclamó una mayor politización en clave falangista. La insatisfacción por el resultado final por parte de algunos excombatientes y las presiones para que la DNE encabezara una campaña en contra de la película reflejaron la distancia entre la realidad política y la que había sido una base social crucial del régimen. De hecho, la propia DNE, que había sido fundamental a la hora de dar cobertura a los veteranos, acabó siendo disuelta como tal en julio de 1957, lo cual no dejaba de advertir de la decadencia del proyecto falangista, defendido de manera beligerante por grupos cada vez contemplados con más cautelas.

## **REFERENCIAS**

Alcalde, Ángel. *Los excombatientes franquistas: la cultura de guerra del fascismo español y la Delegación Nacional de Excombatientes (1936-1965)*. Zaragoza: PUZ, 2014.

Alegre, Sergio. “Embajadores en el infierno”. En *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del Muro, el franquismo*, coord. Santiago de Pablo Contreras, 81-96. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.

*El cine cambia la Historia: las imágenes de la División Azul*. Barcelona: PPU, 1994.



- “La División Azul en la pantalla. El presente cambia la Historia”.  
*Filmhistoria Online* 3 (1991).
- Blanco, Juan Eugenio. *Rusia no es cuestión de un día... Estampas de la División Azul*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1954.
- Calavia Bellosillo, Eusebio y Francisco Álvarez. *Enterrados en Rusia*. Madrid: Saso, 1956.
- Colmenero Martínez, Ricardo, “Un asunto pendiente con la Historia: cine y División Azul”. En *Los españoles ante la Segunda Guerra Mundial: políticas y recuerdos*, coords. Antonio Manuel Moral Roncal y Francisco Javier González Martín, 163-184. Alcalá de Henares: Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2015.
- Crespo, Alberto. *De las memorias de un combatiente sentimental*. Madrid: Haz, 1945.
- Cuenca Toribio, José Manuel. *Nacionalismo, franquismo y nacionalcatolicismo*. Madrid: Actas, 2008.
- Encabo, Enrique. *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, 2020.
- Errando Villar, Enrique. *Campaña de invierno: División Azul*. Madrid: Parosa, 1943.
- Girón de Velasco, José Antonio. *Si la memoria no me falla*. Barcelona: Planeta, 1994.
- Gómez Tello, José Luis. *Canción de invierno en el Este: crónicas de la División Azul*. Barcelona: Luis de Caralt, 1945.
- González Calleja, Eduardo. *Rebelión en las aulas: movilización y protesta estudiantil en la España contemporánea, 1865-2008*. Madrid: Alianza, 2009.
- Hernández de Burgos, Claudio y César Rina Simón, coords. *El franquismo se fue de fiesta: ritos festivos y cultura popular durante la Dictadura*. Valencia: PUV, 2022.
- Hernández Navarro, Antonio José. *Ida y vuelta*. Barcelona: Luis de Caralt, 1946.

- Jiménez y Malo de Molina, Víctor José. *De España a Rusia: 5.000 kms. con la División Azul*. Madrid: Mediterráneo, 1943.
- Luca de Tena, Torcuato y Teodoro Palacios Cueto. *Embajador en el infierno: memorias del Capitán Palacios: once años de cautiverio en Rusia*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1955.
- Moral Roncal, Manuel y Ricardo Colmenero Martínez, coords. *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*. Alcalá de Henares: Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2015.
- Moreno Juliá, Xavier. *Legión Azul y Segunda Guerra Mundial: hundimiento hispano-alemán en el frente del Este, 1943-1944*. Madrid: Actas. 2014.
- La División Azul: sangre española en Rusia, 1941-1945*. Barcelona: Crítica, 2004.
- Núñez Seixas, Xosé Manoel. *Camarada invierno: experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945)*. Barcelona: Crítica, 2016.
- “Los vencedores vencidos: la peculiar memoria de la División Azul, 1945-2005”. *Pasado y Memoria: revista de Historia Contemporánea* 4 (2005): 83-113.
- Oroquieta Arbiol, Gerardo y César García Sánchez. *De Leningrado a Odesa*. Madrid: AHR, 1958.
- Pantoja, Antonio, Beatriz de las Heras y Magí Crusells, eds. *Primer franquismo a través del cine*. Madrid: Síntesis, 2021.
- Pérez Eizaguirre, Ramón. *En el abismo rojo: memorias de un español, once años prisionero en la U.R.S.S.* Madrid: s.n., 1955.
- Poquet Guardiola, Joaquín. *4045 días cautivo en Rusia 1943-1954: memorias*. Valencia: HPEDA, 1954.
- Rodríguez Puértolas, Julio. *Literatura fascista española*, vol. 1. Madrid: Akal, 1986.
- Ruiz Ayúcar, Ángel. *La Rusia que yo conocí*. Madrid: Ediciones del Movimiento, 1954.

Torres García, Francisco. *Cautivos en Rusia: los últimos combatientes de la División Azul*. Madrid: Actas, 2018.

---

<sup>1</sup> Cabe citar a modo de ejemplo entre las obras más recientes Enrique Encabo, *Copla, ideología y poder* (Madrid: Dykinson, 2020); Claudio Hernández de Burgos y César Rina Simón, coords., *El franquismo se fue de fiesta: ritos festivos y cultura popular durante la Dictadura* (Valencia: PUV, 2022); Antonio Pantoja, Beatriz de las Heras y Magí Crusells, eds., *Primer franquismo a través del cine* (Madrid: Síntesis, 2021).

<sup>2</sup> El propio Girón recordó el nombramiento como delegado nacional de Excombatientes en su libro de memorias José Antonio Girón de Velasco, *Si la memoria no me falla* (Barcelona: Planeta, 1994), 58.

<sup>3</sup> Ángel Alcalde, *Los excombatientes franquistas: la cultura de guerra del fascismo español y la Delegación Nacional de Excombatientes (1936-1965)* (Zaragoza: PUZ, 2014), especialmente 139-171.

<sup>4</sup> Archivo General de la Administración (en adelante AGA), Sección de Presidencia, Delegación Nacional de Excombatientes, 65/14145, exp. 9, “Correspondencia con personas del espectáculo”.

<sup>5</sup> La salida de Serrano Suárez también vino favorecida por la tensión creciente entre las familias del régimen y los sucesos de Begoña en agosto de 1942. En cualquier caso, Serrano cesó como ministro de Asuntos Exteriores el 3 de septiembre de 1942. Al frente del Ministerio se situó al general Francisco Gómez-Jordana, de tendencia anglófila. Xavier Moreno Juliá, *La División Azul: sangre española en Rusia, 1941-1945* (Barcelona: Crítica, 2004), 255-259.

<sup>6</sup> Sobre los divisionarios que decidieron permanecer combatiendo a favor de la Alemania nazi la obra más completa sigue siendo Xavier Moreno Juliá, *Legión Azul y Segunda Guerra Mundial: hundimiento hispano-alemán en el frente del Este, 1943-1944* (Madrid: Actas, 2014).

<sup>7</sup> Francisco Torres García, *Cautivos en Rusia: los últimos combatientes de la División Azul* (Madrid: Actas, 2018).

<sup>8</sup> Torcuato Luca de Tena y Teodoro Palacios Cueto, *Embajador en el infierno: memorias del Capitán Palacios: once años de cautiverio en Rusia* (Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1955).

<sup>9</sup> El retorno de los repatriados se completó posteriormente con una pequeña expedición de 47 repatriados en mayo de 1959. Además de los 248 cautivos de la División Azul retornados en abril de 1954, en la expedición del *Semíramis* también se embarcaron otros 38 españoles que habían estado en la URSS por diversos motivos, algunos de ellos “niños de Rusia”. Sobre las gestiones para conseguir la liberación, sobre la llegada de los cautivos a España y sobre las últimas repatriaciones, Moreno, *La División Azul*, 327-344.

<sup>10</sup> Xosé Manoel Núñez Seixas, “Los vencedores vencidos: la peculiar memoria de la División Azul, 1945-2005”, *Pasado y Memoria: revista de Historia Contemporánea* 4 (2005), 93-94.

<sup>11</sup> Fueron ejemplos Víctor José Jiménez y Malo de Molina, *De España a Rusia: 5.000 kms. con la División Azul* (Madrid: Mediterráneo, 1943), Enrique Errando Villar, *Campaña de invierno: División Azul* (Madrid: Parosa, 1943), Alberto Crespo, *De las memorias de un combatiente sentimental* (Madrid: Haz, 1945), José Luis Gómez Tello, *Canción de invierno en el Este: crónicas de la División Azul* (Barcelona: Luis de Caralt, 1945) y Antonio José Hernández Navarro, *Ida y vuelta* (Barcelona: Luis de Caralt, 1946).

---

<sup>12</sup> Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, vol. 1 (Madrid: Akal, 1986), 556-565.

<sup>13</sup> Se deben citar Juan Eugenio Blanco, *Rusia no es cuestión de un día... Estampas de la División Azul* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1954), Joaquín Poquet Guardiola, *4045 días cautivo en Rusia 1943-1954: memorias* (Valencia: HPEDA, 1954); Ángel Ruiz Ayúcar, *La Rusia que yo conocí* (Madrid: Ediciones del Movimiento, 1954), Ramón Pérez Eizaguirre, *En el abismo rojo: memorias de un español, once años prisionero en la U.R.S.S.* (Madrid: s.n., 1955), Eusebio Calavia Bellosillo y Francisco Álvarez, *Enterrados en Rusia* (Madrid: Saso, 1956), Gerardo Oroquieta Arbiol y César García Sánchez, *De Leningrado a Odesa* (Madrid: AHR, 1958).

<sup>14</sup> Núñez Seixas, “Los vencedores vencidos”, 94.

<sup>15</sup> Sobre la plasmación cinematográfica de la División Azul, véase Ricardo Colmenero Martínez, “Un asunto pendiente con la Historia: cine y División Azul”, en *Los españoles ante la Segunda Guerra Mundial: políticas y recuerdos*, coords. Antonio Manuel Moral Roncal y Francisco Javier González Martín (Alcalá de Henares: Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2015), 163-184.

<sup>16</sup> La comisión de censura del film tendió a acoger con agrado la idea planteada por la película, pero la mayoría de miembros señalaron que se trataba de una producción discreta y poco lograda. AGA, Sección de Cultura, Censura, 36/03550, “Expedientes de censura cinematográfica: La espera”.

<sup>17</sup> Eduardo González Calleja, *Rebelión en las aulas: movilización y protesta estudiantil en la España contemporánea, 1865-2008* (Madrid: Alianza, 2009), 232-256.

<sup>18</sup> José Manuel Cuenca consideró que la época de apogeo del cine nacionalcatólico se dio entre 1945 y 1953, con la firma del Concordato con la Santa Sede, pero prolonga el desarrollo de ese cine hasta los años del Concilio Vaticano II. José Manuel Cuenca Toribio, *Nacionalismo, franquismo y nacionalcatolicismo* (Madrid: Actas, 2008), 138. Sobre el cine religioso y su relación con el Estado franquista véase *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, coords. Antonio Manuel Moral Roncal y Ricardo Colmenero Martínez (Alcalá de Henares: Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2015).

<sup>19</sup> El guión de la película se puede consultar en AGA, Sección de Cultura, Censura, 21/05246, “Embajadores en el infierno”.

<sup>20</sup> Sobre el nombramiento y papel de Tomás García Rebull al frente de la DNE véase Alcalde, *Los excombatientes franquistas*, 255-278.

<sup>21</sup> Conformaban la comisión el inspector nacional de Deportes, Ricardo Villalba Rubio; el delegado nacional de Excombatientes Tomás García Rebull; el presidente de la Junta Central de Recompensas, Manuel Mora Figueroa; el delegado nacional de Sanidad, Agustín Aznar Gerner; el propio comandante Oroquieta y, finalmente, José Luis Gómez Tello, director de la revista *Primer Plano* y nombrado secretario de la propia comisión de censura. AGA, Delegación Nacional de Excombatientes, SPDN, 65/14170, cp. 135, “Tomás García Rebull”.

<sup>22</sup> AGA, Sección de Cultura, Censura, 36/03561, “Expedientes de censura cinematográfica: Embajadores en el infierno”, Informe de la Comisión de Censura del guión de *Embajadores en el infierno* nombrada por la SGM, 17 de enero de 1956, pp. 1-2.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>28</sup> Sergio Alegre, “La División Azul en la pantalla. El presente cambia la Historia”, *Filmhistoria Online* 3 (1991), 4-5.

<sup>29</sup> AGA, Sección de Cultura, Censura, 36/03561, “Expedientes de censura cinematográfica: Embajadores en el infierno”, Informe de Producciones Cinematográficas Rodas a Manuel Torres López, Director General de Cinematografía, 4 de marzo de 1956.

<sup>30</sup> Donald, “En función de gala, se estrenó anoche, en el Palacio de la Música, la película *Embajadores en el infierno*”, *ABC*, 18 de septiembre de 1956, 41.

<sup>31</sup> Sergio Alegre, “Embajadores en el infierno”, en *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del Muro, el franquismo*, coord. Santiago de Pablo Contreras (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000): 85-86.

<sup>32</sup> Por ejemplo, Alfonso Sánchez, “Crónica de cine: Embajadores en el infierno”, *Hoja del Lunes: editada por la Asociación de Prensa de Madrid*, 24 de septiembre de 1956, 5.

<sup>33</sup> No en vano, la película fue declarada de Interés Nacional.

<sup>34</sup> AGA, Sección de Cultura, Censura, 36/03561, “Expedientes de censura cinematográfica: Embajadores en el infierno”, Informe de crítica cinematográfica de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Cuenca, 21 de noviembre de 1956.

<sup>35</sup> Entre 1954 y 1955 se habían creado ese tipo de asociaciones en unas 30 provincias, sin mantener siempre una vinculación orgánica con la DNE. El complejo y largo proceso de creación y desarrollo de estas hermandades es ricamente explicado en Xosé Manoel Núñez Seixas, *Camarada invierno: experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945)* (Barcelona: Crítica, 2016), 369-386.

<sup>36</sup> AGA, Sección de Presidencia, Delegación Nacional de Excombatientes, SPDN, 65/14171, cp. 253, “Carlos Pinilla Touriño”.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

## **5. Rodando el 23 f: una conspiración de película y las películas de la conspiración por Jorge Chaumel Fernández\***

### **1. INTRODUCCIÓN**

El efecto y resolución del golpe de Estado militar del 23 de febrero de 1981 supone, en la historiografía nacional, el último capítulo de la Transición Española y como tal, ante su fracaso, el logro de la normalidad democrática.

Envuelto en una red de tramas todavía en investigación y sujeto a diversas imágenes de gran espectacularidad y memoria colectiva, sorprende que no haya sido objeto de gran variedad cinematográfica y que, las existentes adaptaciones de aquellos momentos, tardaran años en realizarse.

Desde las recreaciones de ficción, su trama puede albergar géneros policíacos, bélicos, de espionaje, políticos, sociales, dramáticos y hasta cómicos. Sin embargo, sólo encontramos pequeños acercamientos anecdóticos, durante los primeros años, en comedias típicas de la época como *Nacional III* (Luis García Berlanga, 1982) o *Capullito de Alhelí* (Mariano Ozores, 1986), nostalgias televisivas en *Los Ochenta. Tal como éramos* (Fernando Colomo, 2004) y *Cuéntame cómo pasó* (RTVE, 2013), o acercamientos desde las problemáticas sociales: *El calentito* (Chus Gutiérrez 2006) o *Pasos* (Federico Luppi, 2005) para por fin, encontrar dos radiografías concisas sobre las horas concretas del 23 de febrero en el telefilm *El día más difícil del rey* (Silvia Quer, 2009) desde una presentación biográfica del jefe del Estado y *23 F. La película* (Chema Peña, 2011) que interpreta todos los datos oficiales que conocemos. A ellas cabría añadir la miniserie televisiva *Adolfo Suarez* (Sergio Cabrera, 2011) en la misma

---

\* Universidad Nacional de Educación a Distancia y Asociación para el estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC). Orcid: 0009-0000-5386-5313

dinámica, desde la perspectiva del presidente del gobierno o un curioso producto televisivo en formato de miniserie llamado *23 F. Historia de una traición* (Antonio Recio, 2009) con postulados diferentes.

Bibliográficamente el estudio de estas adaptaciones ha supuesto artículos de prensa, análisis de las películas en particular o un breve capítulo en algunos estudios cinematográficos firmados por Tomás Valero<sup>1</sup>, Christine Blackshaw<sup>2</sup> o Juan Payán<sup>3</sup>. Por su parte, la bibliografía en relación al evento en sí, dispone de ríos de tinta sobre los que se han construido todo tipo de conjeturas, tesis y posibles explicaciones. En primer lugar, toda *Historia de España Contemporánea* contiene un capítulo fundamental sobre la fecha concreta, donde destacarían escritos de Javier Tusell, Julio Gil Pecharroman, Enrique Moradiellos o Ricardo de la Cierva, mientras que los biógrafos de Juan Carlos I: Paul Preston y Pilar Eyre; o los de Adolfo Suárez en los casos de Gregorio Morán, Juan Francisco Fuentes o Antonio Onega, entre otros, se vieron obligados a centrarse brevemente en el tema a estudio.

Respecto al evento en concreto, desde el año siguiente al golpe, comenzaron a editarse diferentes análisis al respecto. Por mencionar los casos de los últimos años, destacan las publicaciones de Javier Cercas<sup>4</sup>, Juan Francisco Fuentes<sup>5</sup>, Julio Busquets<sup>6</sup>, Ricardo de la Cierva<sup>7</sup> o, de forma más exhaustiva, el clásico Pilar Urbano<sup>8</sup>. Así como experiencias biográficas en José Manuel Cuenca Toribio<sup>9</sup> o los coroneles San Martín<sup>10</sup> y Ricardo Pardo Zancada<sup>11</sup> justificando su participación en la trama y alegando el cumplimiento de las órdenes de la corona.

Por último, en esa dirección, tras el inicio del siglo XXI, se han dado diversas reinterpretaciones de la teoría oficial, con una nueva bibliografía que completa cierta consideración *conspiranoica* y conforma una visión más clara al respecto. Son los casos, entre otros, de Juan Francisco Fuentes<sup>12</sup>, Pilar Urbano<sup>13</sup> o el desarrollo de las nuevas hipótesis en palabras de Jesús Palacios<sup>14</sup> o el coronel retirado Antonio Candil<sup>15</sup>.

## **2. EL GOLPE DE ESTADO DEL 23 F**

Tras unos convulsos siglos XIX y XX, donde los militares caminaron a la par del desarrollo de la nación, y una tensa transición desde la dictadura a la normalidad democrática, con varios movimientos golpistas castrenses abortados, tomaba forma una conspiración como suma de tres anteriores, indispensables para comprender el desarrollo posterior. Una puesta en escena tipo De Gaulle dirigida por el general Alfonso Armada, antiguo secretario general de la Casa del Rey y segundo jefe del Estado Mayor; un pronunciamiento moderado esencialmente militar de inspiración monárquica bajo la dirección del general Milans del Bosh, capitán general de la III Región Militar de Valencia; y un apasionado golpe de estado nostálgico y franquista que era protagonizado por el coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero y otros coroneles a los que los demás denominaban “espontáneos”. En la falta de coordinación y de un claro liderazgo se hallaba de forma consciente o inconsciente la explicación del fracaso final.

En la tarde del 23 de febrero de 1981 la Guardia Civil tomó el Congreso de los Diputados mientras se producía la votación para la investidura del candidato a la Presidencia del Gobierno, Leopoldo Calvo-Sotelo. Se dio un enfrentamiento de guardias civiles con el presidente saliente Adolfo Suárez, se dispararon ráfagas de metralleta y se forcejeó con el general Gutiérrez Mellado, vicepresidente y ministro de defensa.

Todo ello fue el primer error, el golpe fracasaba antes de empezar, se daba una imagen violenta de la que todos los demás agentes querían alejarse y a partir de entonces comenzaron a perder apoyos. El capitán Jesús Muñecas intentó tranquilizar a los diputados anunciando que en breves momentos llegaría una autoridad competente, militar, para comentar lo ocurrido.

¿Quién era la autoridad competente? Desde el mismo día del golpe ha sido uno de los enigmas oficiales: Podría haber sido Armada, el general Milans, o el propio Juan Carlos I como jefe del Estado y de las Fuerzas Armadas. El



nombre del Elefante Blanco, como seudónimo clave del militar anunciado estaría relacionado desde el primer momento incrementando la incógnita.

El director general de la Guardia Civil, José Luis Aramburu Topete, se personó sin éxito para emplazar a Tejero a rendirse. Después organizó un gabinete de crisis en el Hotel Palace frente al Congreso. Se dieron apagones en el interior, y esperando un asalto militar, Tejero aisló en otras salas a los líderes políticos: Adolfo Suárez, Felipe González, Alfonso Guerra, Rodríguez Sahagún, Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo.

Alcalá-Galiano como Inspector General de la Policía Nacional, acudió también para intentar apaciguar al coronel golpista, pero fue rechazado. El general Alfonso Armada entró posteriormente en el Congreso con la intención de dar un giro a los acontecimientos y plantear la idea de golpe de timón gubernamental que defendía. Presentó un gobierno de contención liderado por él mismo con elementos de todos los partidos. Tejero se negó apostando por una Junta Militar. Al no llegar a un acuerdo Armada volverá al Hotel Palace. El plan inicial había fracasado. A la 1.15 el rey emitió el discurso alejándose del golpe. Tejero todavía se mantuvo en su posición varias horas con el contacto exterior de Juan García Carrés, antiguo dirigente del Sindicato Vertical y único apoyo demostrado civil, que le incitaba a resistir. Al amanecer del día 24 fueron devueltos todos los diputados a la sala del congreso y en el exterior se pactó la rendición.

Mientras tanto, el segundo escenario se dio en la región Militar de Valencia, donde el general Milans del Bosch inicialmente tuvo mayor éxito, declarando el estado de excepción y ocupando la ciudad de Valencia. Tras ello comenzó el contacto con el resto de los capitanes generales para confirmar su adhesión al golpe, pero no localizó a Armada como supuesto coordinador. Horas después tras el mensaje del rey, Milans ordenó la retirada de las fuerzas desplegadas en Valencia. Aun así se negará a ser

arrestado hasta las 5.00 horas cuando informará a la Zarzuela que, definitivamente, deponía su actitud y se entregaba.

El tercer punto de conflicto fue el cuartel de la División Acorazada de la Brunete, encargada, según los planes de la conspiración de hacerse con la capital, al igual que había ocurrido en Valencia y acudir al refuerzo de Tejero. En ella se encontraban los entusiastas coroneles José Ignacio Martín y Ricardo Pardo Zancada que se debían de poner a las órdenes del General Torres Rojas, anterior responsable de la división. Sin embargo, Rojas fue descubierto por José Juste, actual general de la Brunete, al que intentaron convencer del cumplimiento de las órdenes del rey. Dudoso aún, hizo varias llamadas, que representarán el segundo traspies del plan. Llamó a la Zarzuela y preguntó a Fernández Campo, secretario general de la Casa Real, si Armada se encontraba allí, la respuesta que obtuvo fue la famosa frase de que: - Ni está ni se le espera-. Eso lo cambiaba todo. Después llamó al capitán general de Madrid Guillermo Quintana Lacaci que, alarmado, ordenó paralizar la Brunete. Así se hizo, estableciendo el regreso de las unidades avanzadas excepto un destacamento dirigido por el coronel del regimiento Villaviciosa, Joaquín Valencia Remón, que ocupó RTVE. En las siguientes horas Juste consiguió neutralizar todas las ordenes de Torres Rojas. Cuando todo parecía perdido una segunda salida, dirigida por el coronel Zancada, acudió en refuerzo de Tejero.

En la Zarzuela, mientras tanto, había sido Fernández Campo quien dio aviso al Rey de la situación, comprendiendo que estaba ante un golpe de estado. La orden inicial fue confirmar la fidelidad de las capitanías generales a través de todas las llamadas telefónicas posibles desde el Estado Mayor y la Zarzuela. El momento crítico del contragolpe fue cuando Martínez Campo asesoró a Juan Carlos negar la asistencia de Armada a la Zarzuela, lo que evitó dar a las acciones militares la autoridad que precisaban. Si Armada estaba con el rey, el rey lo aprobaba, y esto cambiarían las tornas. El rey además se mantuvo en contacto con José

Gabeiras, jefe del Estado Mayor del Ejército (JEME), coordinando las acciones para desmontar el golpe junto a Guillermo Quintana Lacaci, capitán general de Madrid que ya había ordenado paralizar la Brunete.

Campos había conseguido hablar con el director general de RTVE, Fernando Castedo, solicitando el envío de un equipo técnico para la grabación del mensaje de Su Majestad. Una vez grabado se enviaron dos copias a Prado del Rey en dos coches diferentes para evitar detenciones militares, con lo que se consiguió que, a la una de la madrugada del 24 de febrero, el rey Juan Carlos I, vestido con uniforme de capitán general de los Ejércitos, se dirigiera a la nación por televisión. Sus palabras en contra de los golpistas y la defensa a la Constitución Española significaron el último golpe a la conspiración. Tras ello solo quedaba que fuera apagándose lentamente esperando resolver el secuestro de los diputados por Tejero o la resistencia de Milans en Valencia.

El general Armada había estado jugando a lo ambiguo, apoyando los movimientos golpistas, pero sin hacer sospechar; intentando manejar al rey, quien estaba convencido que cumplía sus órdenes, pero manteniéndose como director de la operación; y finalmente presentándose como salvador de la crisis en el Congreso. Sin embargo, la negativa a acudir a la Zarzuela y el carácter impredecible de Tejero derivó su plan al fracaso y como resultado a la defenestración de su carrera personal.

A lo largo de la crisis se formó un Gobierno Provisional de facto presidido por Francisco Laínez, director de Seguridad del Estado que trabajó como conexión de todas las acciones. El Mando de la agrupación Operativa de Misiones Especiales del CESID, con José Luis Cortina al frente, destacó por su falta de acción, lo que junto a otras conexiones con los conspiradores hicieron que finalmente fuera acusado como colaborador. Existe por tanto la hipótesis de que la operación hubiese sido diseñada hasta el último detalle por el CESID, a través del comandante Cortina y el teniente coronel

Calderón, con un coordinador militar como Armada y la intención de dar un golpe de timón que forzara el cambio de gobierno.

La Trama Civil es uno de los puntos menos estudiados. Exceptuando a García Carrés se podría suponer que un sector de la ultraderecha representados por ministros franquistas vinculados a Girón de Velasco, el líder de Fuerza Nova Blas Piñar, directivos de periódicos afines como El Alcázar, banqueros y empresarios simpatizantes como la familia Oriol, podrían haber colaborado de una u otra forma. Aunque es muy probable que Armada, Milans y Tejero no tuvieran necesidad de ningún civil en sus planes, más allá de una demostrada amistad o un posterior apoyo en sus acciones.

Solo la insubordinación de Tejero, opuesto a la solución Armada, evitó que el golpe, tal y como había sido concebido, acabara triunfando. El fracaso del golpe supuso el fortalecimiento de la monarquía y el desarrollo democrático del país. Los autores condenados ¿Ignoraban realmente la posición del rey o fueron engañados? ¿Pudieron por tanto ser utilizados para un bien común? Tejero no era monárquico, pero entró en el juego, Bosch y Armada sí lo eran. ¿Malinterpretaron al rey? ¿Fue Armada el que tergiversó todo o el que recibió la orden de tergiversarlo? Consciente o inconsciente el rey podría haber estado detrás de la activación del golpe que acabó con todos los golpes y de aquella supuesta frase de “A mí dádmelo hecho”. Si bien la imagen del rey de héroe inmaculado de la transición pudo defenderse durante bastante tiempo, la naturaleza maquiavélica que se desprende de algunas teorías, desde la ultraderecha en defensa de sus militares a la izquierda de los últimos años, junto a nuevos estudios en esa dirección y ese nuevo perfil del emérito, inmerso en la corrupción, nos hacen acercarnos a una teoría final sobre la que, en el mejor de los casos, define una trayectoria enmarcada donde el fin justificaría los medios.

### **3. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS**

Uno de los grandes capítulos de la historia reciente española, llena de cuestiones políticas, militares y sociales, así como de conceptos de espionaje, conspiraciones, traiciones, grandes ideales y pasiones, tal y como cualquiera de los dramas shakesperianos fuera, exige adaptaciones literarias, dramáticas y cinematográficas.

A diferencia de EEUU y su recreación en imágenes con cada mínimo suceso histórico a mostrar: Kennedy, Vietnam, Cuba, Nixon, 11 S, Irak, Afganistán, Bush etcétera, otras cinematografías con fenómenos como la revolución rusa o mexicana, o el propio cine español con la Guerra Civil, el 23 F ha tardado 30 años en tener su recreación ficticia audiovisual en conceptos analíticos. Si bien tímidamente asomó en algunos ejemplos a nivel testimonial o secundario, poco a poco ha ido dejándose ver en diferentes formatos en televisión y cine que pasamos a desarrollar

¿Cómo se habría dado este planteamiento? Pues exceptuando el falso documental de Jordi Évole: *Operación Palace*, donde aquellas dudas e ideas de la autoría intelectual del golpe la llevaban, en formato de falso documental, al esperpento y exageración; el resto de obras imaginaban los hechos desde el maniqueo, la descripción social o la cuestión anecdótica: desde el fresco histórico a la parodia popular, siendo escasos ejemplos para un evento que todos recordamos.

Vamos a valorarlos en cuatro grandes grupos: Primeras obras desde perspectivas sociales donde el golpe supone un punto de partida para después centrarse en las vivencias personales de los protagonistas lejos de las cuestiones político-militares (*Nacional III*, *Capullito de Alhelí*, *Pasos o El calentito*) Acercamientos audiovisuales en formato de series televisivas (*Cuéntame*, *Los ochenta* y *Suárez*) Telefilms con diferentes teorías (*El día más difícil del Rey*, *23 F* e *Historia de una traición*) y la única obra de cine descriptiva del hecho hasta el momento: *23 F, la película*, dejando aparte la

rara avis de *Operación Palace*, que tanto por su concepto como por su discurso se alejaría de la adaptación ficticia del hecho

### **3.1. *Nacional III* (Luis García Berlanga, 1982)**

*Nacional III* (Luis García Berlanga, 1982) cierra la trilogía sobre la descripción esperpéntica de la transición y el abandono de algunos perfiles sociales, culturales y políticos del franquismo. Supone una crítica a tiempo real y paralela al desarrollo de los años de cambio. Rafael Azcona y Luis García Berlanga, como tándem creativo del nuevo cine español escribieron un ataque a la aristocracia trasnochada, reflejada en una cacería inicial y después inmersa en la corrupción y la picaresca. La aristocrática familia Legueniche querrá recuperar sus posesiones y capital de antaño a lo largo de la trilogía. Con la tercera película tienen sus esperanzas puestas en el golpe de estado. El reparto estaba conformado por José Luis López Vázquez, Luis Ciges, Luis Escobar, Agustín González y Amparo Soler Leal. En las primeras secuencias la familia protagonista siguen con interés el desarrollo de los hechos desde su televisión, a través de una retransmisión en directo que nunca se dio y forzando su desarrollo a la mañana, cuando fue por la tarde. Mientras que el capellán (Agustín González) se emociona y arenga a los golpistas, lamentando su poco éxito, el Marqués (Luis Ciges) suspira ante un desenlace fatal para ellos.

### **3.2. *Capullito de Alhelí* (Mariano Ozores, 1986)**

Poco después, desde un aspecto similar en lo estético y tipo de lenguaje cinematográfico español propio de la sátira de transición, llega *Capullito de Alhelí* (Mariano Ozores, 1986) donde Moisés, un homosexual maduro apodado como el título (José Luis López Vázquez), mantiene correspondencia amorosa con un viudo de Valencia: Hilario, conocido como “El llanero solitario” (Jesús Puente).

Decididos a conocerse se encontrarán en la casa del valenciano durante la toma de la ciudad por el general Milans del Bosh. Lo que supondrá un futuro incierto para su condición ante el conservadurismo ideológico que llevarían los golpistas al gobierno. Basada en la obra de teatro homónima estrenada dos años antes, el autor, Juan José Alonso Millán adaptó el guion de la película. Las secuencias cómicas y delirantes son propias del estilo del director Mariano Ozores y de su hermano Antonio que hace suyos los momentos verborrécicos. A los protagonistas se les unen Gracita Morales, Florinda Chico y María Isbert. Entre todos, el sainete está servido. El resultado fue una obra breve, prácticamente canto de fénix de este tipo de comedia popular, que nos presentaba un punto de vista social, con sus miedos e incertidumbres ante los eventos político-militares.

### **3.3. *El Calentito* (Chus Gutiérrez, 2005)**

Se tiene que llegar al nuevo siglo para encontrar dos aproximaciones más cercanas al melodrama social, con tintes de comedia en algún caso, pero de nuevo como reacciones sociales anecdóticas a los días anteriores y posteriores al 23 de febrero.

En la primera *El Calentito* (Chus Gutiérrez, 2005) se nos invita a un Madrid de la *movida* con toques autobiográficos de la directora, cuando era miembro del grupo musical las Xoxones. Un retrato idealizado y gamberro desde un aspecto socio-juvenil de la época, cuando el concierto de las protagonistas coincide con el golpe, dándose un momento culminante significativo y metafórico. Interpretada por jóvenes actrices que empezaban a despuntar en televisión como Verónica Sánchez y Macarena Gómez, describe los miedos y la experimentación de los cambios físicos y emocionales paralelos a los de la sociedad. Una estudiante se enfrentará a su madre franquista, se incorporará a una banda punk y perderá su virginidad adentrándose en el sexo, la rebeldía y la música. El concierto en sí será la eclosión de todo ello mientras transcurre el golpe de estado. Su fracaso y el

resultado de la actuación musical representarán las esperanzas de un mundo mejor.

### **3.4. *Pasos* (Federico Luppi, 2005)**

Curiosamente, en el mismo año, se da otra referencia al hecho en sí de forma más melodramática: *Pasos* (Federico Luppi, 2005) La historia de tres parejas que celebran el fracaso del 23-F para luego conocerlos mejor en sus alegrías y miserias sobre el divorcio, el aborto y el feminismo. Supone también la curiosa forma de debutar de Federico Luppi como director en España, debido a su gran curiosidad, aspecto docente y espíritu crítico. El resultado es muy subjetivo, a veces forzado, con personajes muy trabajados pero determinados por una fórmula maniquea y una facturación que, a veces, parece *amateur*. Sin embargo, en este caso, la esperanza con la que termina *El Calentito* se desvanece, los problemas, aunque se ha salvado la democracia, subyacen en cada uno de nosotros, sus miserias y dramas personales continúan indiferentes al sistema del gobierno, Las libertades y la euforia del principio del film se truncarán en nostalgia y desconfianza junto la decadencia ideológica y moral.

### **3.5. *Los ochenta. Tal y como éramos* (Fernando Colomo, 2004)**

En esos primeros años del siglo, casi como si fuera un borrón y cuenta nueva, o pérdidas de supuestos miedos se da también otro acercamiento, pero esta vez desde la televisión. Telecinco inventó un producto de ficción televisiva para revisar los ochenta y aquellos cambios políticos, sociales, económicos y culturales acudiendo a grandes nombres de la cinematografía nacional. Sin embargo, *Los ochenta. Tal y como éramos* (Fernando Colomo, 2004) interpretado por José Coronado y Aitana Sánchez Gijón no llegó a ser el éxito que parecía.

En el primer capítulo encontraríamos la referencia al tema tratado: El marido de Aitana está implicado en el golpe y es encarcelado, lo que



presenta una típica tensión sexual no resuelta entre los protagonistas. El momento del asalto al Congreso se vive a través de los ojos de un camarero homosexual que será testigo de cómo los guardias civiles y soldados se pasean por la cafetería mientras beben más de la cuenta. Tras el fracaso del golpe y una vez presentados personajes y experiencias la serie se centraría en el desarrollo social de la España de los ochenta.

### **3.6. *Larga noche de transistores y teléfonos. Cuéntame cómo pasó* (Agustín Crespi, 2013)**

Unos años después, también en formato televisivo, se dio otro acercamiento a través de la serie más longeva de RTVE como radiografía de todos los cambios de la sociedad. Su exitosa fórmula se basaba en que todos sus personajes serían testigos de alguno de los hechos históricos de los últimos sesenta años, y por tanto el 23 F no sería una excepción. *Larga noche de transistores y teléfonos. Cuéntame cómo pasó*. (Agustín Crespi, 2013) supone el capítulo 235, donde se describe un viaje por Venecia de los padres de la familia protagonista, Antonio y Mercedes, que a su regreso se encontrarían los hechos analizados. Vivirán por tanto horas de espera y miedo, pegados a la radio e intentando localizar a sus hijos. Carlos en un pub ajeno a la situación que se vive. Inés en Valencia encerrada en un teatro con los tanques en el exterior, estudiando cómo salir del país por su pasado antifranquista. Y Toni, como periodista, dentro del edificio del Congreso viviendo muy de cerca el golpe.

Llegó a presentarse en el Festival de Cine de San Sebastián debido a su estética cinematográfica. Su valor se encontraba en el desarrollo más extenso de lo mostrado en los ejemplos anteriores al señalar las anécdotas de una familia ante las decisiones y acciones de políticos y militares.

### **3.7. 23 *F el día más difícil del rey* (Silvia Quer, 2009)**

*23 F el día más difícil del rey* (Silvia Quer, 2009) coproducción de Televisión Española y Televisió de Catalunya, es un *biopic* televisivo en formato de dos capítulos que se convierte en un gran alegato a favor del rey como valedor de la democracia. Ello se presenta en forma de la inocencia y la decepción de éste con el general Armada. Del mismo modo se describen diferentes escenarios de la función: la presencia del príncipe Felipe en los despachos, la importancia de las llamadas en aquella tarde y noche, el enfrentamiento de Rojas y Juste por la Brunete, la mención del rey como justificación de los actos y la presentación de los golpistas como villanos ante la comparación con el protagonista, terminando con el discurso del monarca como gran victoria.

Se centra en la confrontación de sentimientos entre el hombre y el rey, sus obligaciones y también sus miedos y el respaldo de su familia. Destaca Lluís Homar en el papel de un Juan Carlos I sufrido, héroe abatido contra los demonios internos y supuesto semidios literario que levanta con sus esfuerzos la carga de la democracia en favor de los españoles. Emilio Gutiérrez Caba desempeña soberbiamente el papel de Sabino Fernández Campo como compañero del héroe, consejero y asesor, que le dispone contra Armada. Juan Luis Galiardo en el papel de Alfonso Armada, el villano por excelencia, maquiavélico, socarrón e iracundo cuando su plan se hunde. Y José Sancho en el papel de Jaime Milans del Bosch, soberbio en el papel del hierático y enigmático hombre leal, confundido ante las acciones del rey. Se convirtió en la miniserie con mayor índice de audiencia de la historia en España. Halagadora con el monarca llega a ser un panegírico que convierte la función maniquea en un combate de héroes y villanos.

### **3.8. *Adolfo Suarez, el presidente* (Sergio Cabrera, 2010)**

RTVE, a través de su serie sobre momentos y personajes contemporáneos, desarrolló la muerte de Francisco Franco, el atentado contra Carrero Blanco

o las vidas de Clara Campoamor y Miguel Hernández. Finalmente se atrevió con la biografía de *Adolfo Suarez, el presidente* (Sergio Cabrera, 2010) narrada a modo de flash back mientras el protagonista espera separado de los demás diputados, secuestrado por Tejero.

También, como el telefilm del rey, repara en su formato de héroe nacional frente al ataque militar, centrado en el enfrentamiento directo con el coronel de la Guardia Civil. El arco argumental, desde su enfrentamiento con las instituciones franquistas, pacto entre adversarios políticos y construcción a la alternativa democrática hasta su caída por los conflictos internos de los que intenta subsistir con gran vitalidad, le da un carácter mesiánico cinematográfico que también rozaría el maniqueísmo. Todo ello lo resume a la perfección la interpretación de Ginés García Millán asumiendo el peso protagónico. De la misma forma que *El día más difícil del rey* convertía al monarca en el adalid de la democracia frente a los golpistas, en este caso es Suarez quien se encuentra reforzado en ese papel.

### **3.9. *Historia de una traición* (Antonio Recio, 2009)**

*Historia de una traición* (Antonio Recio, 2009) se trataba de un nuevo telefilme, con un discurso entre la realidad y la ficción en base al golpe de estado y un reparto de jóvenes promesas y actores maduros mostrado en dos tiempos: el de cierta investigación actual y el de los tiempos anteriores al golpe.

Leal, sexagenario enfermo condenado en el juicio del 23-F, recibe la visita de Zarate, antiguo compañero de armas, con diferente experiencia en la conspiración. Leal, unido a los espontáneos y de convicciones más radicales como Tejero y de Bosch y Zarate en las filas del CESID, relacionado con la Operación Armada y el gobierno de contención.

En esta segunda línea de acción existirán unos papeles que inculparían a muchas personalidades. En la actualidad, la búsqueda de esos papeles entre amenazas, persecuciones y conspiraciones será la protagonizada por los

hijos de aquellos. Realmente son las cartas de amor de Zarate por la mujer de Leal donde se comentaba parte de la conspiración del CESID.

Con un reparto protagonizado por Roberto Álvarez, Sergio Peris-Mencheta y Bárbara Goenaga desprende cierto valor didáctico al ser la primera vez que se menciona el apoyo de los servicios de inteligencia a la solución Armada y un guiño a autorías misteriosas que podemos intuir cercanos a la corona.

### **3.10. 23-F: la película (Chema de la Peña, 2011)**

Con *23-F: la película* (Chema de la Peña, 2011) por fin llegaríamos a la versión que se puede considerar definitiva, al menos en la recopilación y adaptación de los hechos conocidos. Alejándose de las teorías conspirativas del CESID, la trama civil o los apuntes hacia la Zarzuela, tampoco entra en aspectos maniqueos, presentando a los golpistas con sus dudas y sus miedos, trazando una línea hacia la perdición y la sinrazón de Milán del Bosh y sobre todo de Antonio Tejero.

Protagonizada por Paco Tous como el teniente coronel, describe su hundimiento y desquicio rallando la locura. En este caso no es el villano en sí, sino que presenta un estudio psicológico bastante interesante, al tiempo que se hace más coral y cercana a los personajes. Armada, interpretado por Juan Diego, aparece más ambiguo y Bosch menos soberbio que en anteriores versiones. La tensión se vive en la toma del Congreso y el aislamiento de los principales políticos, así como en el enfrentamiento por la Brunete y el último capítulo, con la llegada de Pardo Zancada a las Cortes.

Posiblemente la obra más completa de los hechos políticos y militares a la espera de la visión sobre las teorías comentadas. Desde la toma del Congreso a la liberación de los diputados se reviven diecisiete horas tensas y complejas. Parte de la eficacia de este discurso y del guion es el reparto contundente: Paco Tous, Juan Diego, Fernando Cayo, Mariano Venancio y Ginés García Millán (Que repite como Suárez) Con cierta inspiración en

varios capítulos de *Anatomía de un Instante* de Javier Cercas, centra la descripción en los tres golpes comentados: el de Milans, el de Armada y el de Tejero. Tres modelos que fracasan cuando Tejero se cierra en sí mismo entendiéndolo que le han utilizado.

#### **4. CONCLUSIONES HISTÓRICO-CINEMATOGRAFICAS**

Una vez estudiadas las escasas adaptaciones en televisión y cine del evento comentado, podemos señalar que, más allá de las conclusiones políticas, militares o históricas, en esencia, las producciones audiovisuales han sentido interés en lo humano, lo social, las vivencias y temores de la población corriente, sea cual fuere su grupo social entre jóvenes, homosexuales, familias, matrimonios o amigos.

Aquella conspiración continúa investigándose. Desde análisis historiográficos a trabajos periodísticos pasando por los estudios políticos que se utilizan como armas arrojadizas completan y dan nuevas perspectivas a un evento que tendrá mucho más que decir en un futuro con consecuencias de mayor calado.

¿Tres golpes militares nostálgicos, fusionados en uno que fracasó por la falta de coordinación y por intentar utilizar la figura del rey sin su consentimiento, como viene siendo la versión tradicional? ¿Una intriga urdida entre el CESID y Armada, en busca de apoyos para dar un giro de timón a un gobierno fracasado a la espera de la confirmación monárquica, como concluye la teoría oficial? o ¿Un plan de la corona para cambiar un gobierno gastado, reforzar la monarquía y acabar con cualquier intención de nuevo golpe militar, como se postula alternativamente?

Sea cual fuere el origen o autoría es una certeza que se seguirá investigando y apareciendo en la palestra política con diferentes objetivos: desde justificar un renovado republicanismo hasta las reivindicaciones reaccionarias y entre ambas, defender los héroes nacionales al amparo de la constitución y la democracia.

En el aspecto cinematográfico y televisivo se han dado, de una forma o de otra, más o menos esbozadas, todas las perspectivas divididas en dos grandes bloques. Una primera parte más preocupada por el aspecto social y una segunda, más alejada en el tiempo, sobre el acercamiento a los personajes y hechos históricos.

Durante los primeros años no se llevaron estas adaptaciones audiovisuales, posiblemente por lo cercano y latente. Temores a levantar polémicas en una sociedad de cierto sesgo cainita, postergando la temática a comedias con críticas intuitivas y mucho humor que evolucionó a otros postulados más dramáticos. Fueron puntos de vista de personajes ficticios, absortos ante las acciones político-militares de aquellas horas.

Sorprende que, a finales de la primera década del nuevo siglo y principios de la segunda, se despertara cierto interés desde un punto de vista más histórico, con mayor interés hacia el entendimiento de los protagonistas de aquella jornada.

Desde alegatos en defensa a los hombres de estado, hasta la descripción en formato de fresco histórico contemporáneo y algún desliz con nuevas hipótesis, se han dado breves pero completos puntos de vista que parecían querer continuar por este camino.

Sin embargo, no ha sido el caso y de la misma forma que es difícil que no aparezca una oferta bibliográfica cada año, el mundo cinematográfico, dentro de la explotación de dicha temática continúa medianamente huérfana de otros puntos de vista sobre el evento. Un hecho que mantuvo a todo el país en vilo durante unas horas esenciales para interpretar la historia contemporánea española y que, su biógrafo audiovisual, desde los aspectos de ficción artística, merece ser nuevamente el cine.

## REFERENCIAS

### 5.1. Películas

- Cabrera, Sergio, dir. *Adolfo Suarez, el presidente*. Madrid: Antena 3 Films, 2009. DVD.
- Crespi, Agustín, dir. *Cuéntame cómo pasó*. 14ª temporada, episodio 235 “Larga noche de transistores y teléfonos” Emitido el 10.01.2013 en RTVE, A la carta.
- Colomo, Fernando, dir. *Los ochenta. Tal y como éramos*. Madrid: T5, 2004. DVD.
- De la Peña, Chema, dir. *23-F: la película*. Madrid: Lazonafilms, 2011. DVD.
- Gutiérrez, Chus, dir. *El Calentito*. Madrid: Estudios Picasso, 2005. DVD.
- Luppi, Federico, dir. *Pasos*. Madrid: Ángel Amigo Quincoces, 2005. Amazon Chanel.
- Quer, Silvia, dir. *23 F el día más difícil del rey*. Madrid: Alea Docs & Films, 2009. DVD.
- Ozores, Mariano, dir. *Capullito de Alhelí*. Madrid: Producciones y distribuciones Carlos Cascales, 1986. DVD.
- Recio, Antonio, dir. *Historia de una traición*. Madrid: Cuarzo Producciones, 2009. DVD.

### 5.2 Bibliografía

- Blackshaw, Christine. *Mito e historia en la televisión y el cine español*. Valencia: Albatros, 2019.
- Candil, Antonio, J. *23-f. El Golpe Del Rey: La trama político-militar diseñada para fracasar de la que se benefició la Corona*. 1ª ed. Madrid: Almuzara, 2020.
- Candil, Antonio. *El golpe del rey*. Madrid: Almuzara, 2020.
- Carcedo, Diego. *Los cabos sueltos*. 2º ed. Madrid: Temas de Hoy, 2001.

- Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2010.
- Cuenca Toribio, José Manuel. *Conversaciones con Alfonso Armada*. 2.<sup>o</sup> ed. Madrid: Actas, 2001.
- De la Cierva, Ricardo. *El 23-F sin máscaras: Primera interpretación histórica*. 2.<sup>o</sup> ed. Madrid: Fénix, 1998.
- Fuentes, Juan Francisco. *23 de febrero de 1981: El golpe que acabó con todos los golpes (La España del siglo XX en siete días)*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Taurus, 2020.
- Palacios, Jesús. *23-F el golpe del CESID y 23-F El Rey y su secreto*. 2.<sup>o</sup> ed. Barcelona: Planeta, 2001.
- Luglj Busquets, Julio. *El golpe: anatomía y claves del asalto al Congreso*. 3.<sup>o</sup> ed. Barcelona: Ariel, 1981.
- Moradiellos, Enrique. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. 2.<sup>o</sup> ed. Madrid: Síntesis, 2000.
- Morán, Gregorio. *Adolfo Suárez: Ambición y destino*. 1.<sup>o</sup> ed. Barcelona. Debate, 2009.
- Onega, Fernando. *Puedo prometer y prometo*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Plaza y Janes, 2013.
- Pardo Zancada, Ricardo. *23-F. La pieza que falta*. 3.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1998.
- Payán, Juan. *La historia de España a través del cine*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cacitel, 2007.
- Powell, Charles. *España en democracia, 1975-2000*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Plaza & Janés, 2001.
- Preston, Paul. *Juan Carlos. El rey de un pueblo*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Plaza & Janes, 2011.
- Tusell, Javier. *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Grupo Planeta (GBS), 2005.



Urbano, Pilar. *Con la venia... yo investigué el 23 F*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Plaza & Janes Editores SA, 1982.

- *La gran desmemoria: Lo que Suárez olvidó y el Rey prefiere no recordar*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Planeta, 2014.

Valero, Tomás. *Historia de España contemporánea vista por el cine*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2010.

---

<sup>1</sup> Tomás Valero, *Historia de España contemporánea vista por el cine*. 2.<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2010).

<sup>2</sup> Christine Blackshaw, *Mito e historia en la televisión y el cine español*. 1.<sup>a</sup> ed. (Valencia: Albatros, 2019).

<sup>3</sup> Juan Payán, *La historia de España a través del cine*. 2.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Cacitel, 2007).

<sup>4</sup> Javier Cercas, *Anatomía de un instante*. 2.<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Random House Mondadori, 2010).

<sup>5</sup> Juan Francisco Fuentes, *23 de febrero de 1981: El golpe que acabó con todos los golpes (La España del siglo XX en siete días)*. 1.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Taurus, 2020).

<sup>6</sup> Julio Luglj Busquets, *El golpe: anatomía y claves del asalto al Congreso*. 3.<sup>o</sup> ed. Barcelona: Ariel, 1981.

<sup>7</sup> Ricardo De la Cierva, *El 23-F sin máscaras: Primera interpretación histórica*. 2.<sup>o</sup> ed. Madrid: Fénix, 1998.

<sup>8</sup> Pilar Urbano, *Con la venia... yo investigué el 23 F*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid

<sup>9</sup> José Manuel Cuenca Toribio, *Conversaciones con Alfonso Armada*. 2.<sup>o</sup> ed. Madrid: Actas, 2001

<sup>10</sup> José Ignacio San Martín, *Apuntes de un condenado por el 23-F*. 1 ed. Madrid: Espasa Calpe, 2005; *23-F: las dos caras del golpe*. 2 ed. Madrid: Análisis, 2006.

<sup>11</sup> Ricardo Pardo Zancada, *23-F. La pieza que falta*. 3.<sup>o</sup> ed. (Barcelona: Plaza & Janes, 1998).

<sup>12</sup> Juan Francisco Fuentes, *23 de febrero de 1981: El golpe que acabó con todos los golpes (La España del siglo XX en siete días)*. 1.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Taurus, 2020).

<sup>13</sup> Pilar Urbano, *La gran desmemoria: Lo que Suárez olvidó y el Rey prefiere no recordar*. 1.<sup>o</sup> ed. (Madrid: Planeta, 2014).

<sup>14</sup> Jesús Palacios, *23-F el golpe del CESID y 23-F El Rey y su secreto*. 2.<sup>o</sup> ed. (Barcelona: Planeta, 2001).

<sup>15</sup> Antonio Candil, *El golpe del rey*, 1.<sup>o</sup> ed. (Madrid: Almuzara, 2020).

## **MUJER Y CULTURA POPULAR**

## **6. La justificación de la violencia de género en los medios de comunicación durante el franquismo por Irene López-Rodríguez\*<sup>1</sup>**

Una pequeña paliza es, a menudo, la manera más eficaz de corregir a una mujer... La mujer llega a este mundo como cualquier otro animal, y debe aprender la diferencia entre el bien y el mal y es el marido el que tiene el deber de enseñarle... En tal caso, el marido puede ser disculpado y hasta elogiado por pegar a su mujer.

Roberto Germán Fandiño Pérez, “Corporativismo y natalismo. La mujer riojana en el discurso propagandístico franquista de posguerra”. *Berceo* 147 (2004): 97-118.

Publicado en 1956 en el periódico regional *El Regadío*, el artículo “¿Debe castigarse a las mujeres?” abordaba la conveniencia de golpear a la mujer con fines educativos. Tras comparar a la especie animal con el género femenino, el texto no solo justificaba, sino que también incitaba e incluso alababa esta conducta violenta. Esta nota de prensa, que destila la naturalización y legitimación de la violencia de género, refleja la ideología patriarcal del régimen franquista (1939-1975), cimentado sobre modelos tradicionales de masculinidad y femineidad<sup>2</sup>. Efectivamente, la dictadura se empeñó en demostrar la inferioridad de la mujer para relegarla al ámbito doméstico, es decir, a su papel de madre y esposa<sup>3</sup>. Su subordinación al varón, amparada por la Iglesia, el estado, la escuela, la ciencia, el arte y hasta la jurisprudencia, se tradujo, en numerosas ocasiones, en maltrato a la mujer. En este sentido, los medios de comunicación al servicio de Franco sirvieron para canalizar, normalizar, explicar e incluso justificar este abuso<sup>4</sup>.

---

\* Universidad de Huelva. Orcid: 0000-0002-8644-9815

## **1. LAS RELACIONES DE GÉNERO DURANTE EL FRANQUISMO: LA SUBORDINACIÓN DE LA MUJER AL VARÓN COMO ANTESALA DE LA VIOLENCIA DOMÉSTICA**

Un artículo publicado el 26 de noviembre de 1953 en el diario *ABC* recurría a las Sagradas Escrituras para exponer la sumisión natural de la mujer al hombre: “por voluntad de Dios, manifestada en el *Génesis*, aunque no sea su deber ser esclava de su marido, debe estar subordinada a este, que es el que ejerce la autoridad”.<sup>5</sup> Ciertamente, con la alianza inquebrantable de la Iglesia católica, la dictadura estableció una sociedad patriarcal basada en modelos antitéticos y complementarios de masculinidad y femineidad.<sup>6</sup> La imagen del varón, asociada con la superioridad física e intelectual, garantizaba su supremacía sobre la hembra, ligada a la debilidad y afectividad<sup>7</sup>. Esta subordinación, que servía para definir los roles y espacios sociales atribuidos a los sexos, a saber, la mujer en la esfera privada del hogar y el hombre en la pública del trabajo, era manifiesta en el sistema educativo y legal.

La educación segregada por sexos estaba encauzada a convertir a las niñas en madres y esposas al servicio del varón<sup>8</sup>. Así lo atestiguaban numerosas publicaciones de la Sección Femenina, el organismo oficial encargado de la instrucción de la mujer: “la vida de toda mujer, a pesar de lo que ella quiera simular (o disimular) no es más que un deseo continuo de encontrar a quién someterse”<sup>9</sup>, “Recuerda siempre que [el hombre] es el amo de la casa”<sup>10</sup>, “siempre es el hombre superior a la mujer”<sup>11</sup> o “[la mujer] en el hogar, supeditada al capricho mandatarario del esposo”<sup>12</sup>. Además de tener un *currículum* puramente doméstico, las mujeres con aspiraciones académicas y profesionales se encontraban con obstáculos para acceder a la universidad, pues tenían que realizar obligatoriamente el llamado Servicio Social, una formación ideológica y funcional de seis meses de duración donde prestaban servicios gratuitos en instituciones oficiales o benéficas, como orfanatos, asilos, hospitales o comedores sociales. El cumplimiento de este cursillo era

también condición *sine qua non* para obtener documentos que proporcionaban cierta independencia a la mujer, como el pasaporte o el carné de conducir<sup>13</sup>.

La jurisprudencia sometía a la mujer a la tutela del marido, señalando su obligación de obedecerle. El artículo 57 del Código Civil disponía que “el marido debe proteger a la mujer y esta obedecer al marido”<sup>14</sup>. Además de consentirse la violencia sexual dentro del matrimonio, el Código Penal incluía el uxoricidio por causa de honor, es decir, se permitían agresiones e incluso el asesinato de un hombre a su esposa si ésta era sorprendida en adulterio. Existían también numerosas leyes que obstaculizaban la incorporación de la mujer al mercado laboral. A la prohibición del trabajo nocturno y el empleo en profesiones liberales, la mujer casada tenía que contar con el consentimiento explícito de su marido para poder trabajar.

A esta violencia estructural, que niega a la mujer la igualdad ante el hombre en la sociedad franquista, hay que sumar los discursos mediáticos en torno a la violencia de género, puesto que también tendrán un papel clave en la opresión de la mujer durante la dictadura. Ciertamente, aunque los medios de comunicación abordaron el tema del abuso a la mujer, el tratamiento que dieron a este problema social comulgaba con la ideología patriarcal franquista. Desde artículos en periódicos y revistas como *ABC*, *La Vanguardia*, *Y* o *Medina*, que exponían las bondades de pegar a la mujer con fines educativos, hasta noticias de crímenes de género en los semanarios *El Caso* y *Por qué*, donde se exculpaba al maltratador aduciendo sus problemas con los celos, el juego o el alcohol, pasando por los testimonios de las mismas víctimas en programas radiofónicos de máxima audiencia como *Hablando con la Esfinge*, *El consultorio de Elena Francis* y *Consultorio Avecrem*, donde se les aconsejaba guardar silencio y aguantar los malos tratos para preservar la unidad familiar, numerosos medios informativos adoptaron una actitud de permisividad e incluso cierta

complacencia hacia la violencia de género. De este modo, contribuyeron significativamente a normalizar y legitimar el maltrato a la mujer.

## **2. LOS DISCURSOS MEDIÁTICO SOBRE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL FRANQUISMO**

Aunque estrictamente hablando la terminología “violencia de género” no existía en el Franquismo, dado que esta denominación apareció tras la entrada en vigor de la Ley Integral de Violencia de Género en 2004 en España, el maltrato a la mujer formó parte de la realidad cotidiana durante la dictadura.<sup>15</sup> Los medios de comunicación trataron esta problemática social tanto de manera teórica, es decir, a través de textos centrados en el abuso doméstico, como práctica, o sea, informando sobre sucesos reales de violencia machista.

Reflexiones en torno a la idoneidad de pegar a la mujer se hacen hueco en periódicos, revistas y consultorios radiofónicos donde la violencia física se presenta como un instrumento educativo en manos del varón. Así se desprende de El diario *ABC*, que incluye el maltrato doméstico como parte de las obligaciones del hombre en el hogar: “el hombre—ya sea el padre, el hermano o el esposo—tiene el deber de pegar a la mujer cuando necesite enseñarle”.<sup>16</sup> También *Club Fémima*, revista del ama de casa y *El consultorio de Elena Francis* proponían el cachete y los azotes, respectivamente, por su valor instructivo: “Aunque no le guste al marido, un cachete puede enseñar a la mujer”<sup>17</sup> y “Darte unos azotes, con muchísimo cariño, son la mejor manera de enseñarte”.<sup>18</sup> Además de encubrir el abuso físico con una pátina de didacticismo, estos dos últimos textos, paradójicamente, subrayaban el disgusto (“no le guste”) y el supuesto amor del marido (“con muchísimo cariño”) hacia su mujer. Esta estrategia discursiva, que pone el foco en los sentimientos del maltratador en lugar del sufrimiento de la víctima, sirve para exculpar al varón de un comportamiento repulsivo.

Estos planteamientos teóricos exponiendo las bondades de instruir a la mujer por medio de golpes se materializaron en la vida cotidiana de cuantas mujeres maltratadas escribían buscando consuelo en los consultorios sentimentales de radio. En respuesta a una joven que narraba las palizas que su esposo le propinaba, *El consultorio de Elena Francis* señalaba la función pedagógica de estas agresiones:

“el objetivo que pretende conseguir con esa agresión no es ocasionar unas determinadas lesiones [...], sino que lo que realmente busca es aleccionar a la mujer para dejar de manifiesto quién mantiene la autoridad en la relación y cuál debe ser el papel que debe jugar cada uno en ella, quedando claro que el de la mujer es estar sometida a los criterios, la voluntad y los deseos del hombre y el estar controlada por él [...] El objeto de esta conducta es buscar el aleccionamiento e introducir el miedo y el terror”<sup>19</sup>.

En los mismos términos *Consultorio Avecrem* justificaba a una oyente las palizas a las que estaba sometida por parte de su esposo: “todas esas palizas, querida amiga, no son más que formas de enseñarte tu lugar en el hogar”<sup>20</sup> o “un golpe bien dado puede ser una valiosa lección en el hogar para el hijo y la esposa”.<sup>21</sup>

La exposición del abuso físico con fines educativos contribuía a consolidar la dominación masculina dentro del matrimonio, base de la sociedad patriarcal durante el Franquismo. Los consejos radiofónicos apuntaban las relaciones asimétricas de poder entre hombres y mujeres, haciendo explícito el control y la autoridad que el varón ha de ejercer dentro de la familia. De esta manera, la violencia física se erigía como una de las herramientas que el marido podía usar para ejercer la autoridad con su esposa.

Algunos medios informativos apuntaban al temperamento de algunos hombres e incluso a sus (pre)ocupaciones laborales para disimular el abuso a la mujer. El *Consultorio de Elena Francis* vinculaba las agresiones físicas con la naturaleza brutal masculina: “aunque sea un poco salvaje, como así es, de esa clase de hombres que al pegar a una mujer les parece de más

hombría”.<sup>22</sup> Este comentario, basado en el estereotipo machista que vincula la virilidad (“hombría”) con el ejercicio de la fuerza física, resonaba igualmente en *Consultorio Avecrem*: “hay que recordar que tu esposo te pega por la naturaleza fuerte de muchos hombres”.<sup>23</sup> Por otro lado, las revistas femeninas minimizaban el maltrato psicológico—aislamiento, humillaciones o silencios prolongados—ensalzando el arduo trabajo del esposo fuera del hogar. *Y: Revista de la mujer nacionalsindicalista* indicaba que: “tras un duro día de trabajo no esperes que [tu marido] te escuche, ni preste atención a tus cosas, mantente callada”.<sup>24</sup> De manera similar, *Club Fémina, revista del ama de casa* señalaba: “muéstrate callada y obediente, entiende que no quiera hablarte por sus preocupaciones del trabajo”.<sup>25</sup>

Los celos aparecen como detonante y atenuante de violencia machista en los discursos mediáticos. Una joven cuenta en *Hablando con la esfinge* que su novio la culpabiliza de ser objeto de piropos por las prendas que viste: “Cuando voy por la calle me piropean y a veces hasta yendo con él. Él me dijo que yo tenía la culpa, pues me debía poner trajes más sencillos”.<sup>26</sup> El locutor no solo empatiza con los celos del chico, instando a la mujer a vestir de forma recatada, sino que incluso propone dar algún cachete para frenar este problema: “los celos—y el cachete— están justificados”.<sup>27</sup> En *El Caso* la belleza femenina es el motivo de los celos enfermizos que propician los malos tratos: “Una mujer de extraordinaria belleza había casado, y al parecer sus mismos atractivos fueron causa de que el esposo la hiciese objeto de malos tratos, asediado por los celos”.<sup>28</sup> Este semanario llegaba incluso a personificar este sentimiento pasional e irracional para informar sobre asesinatos de mujeres a manos de sus parejas: “Los celos mal reprimidos mataron esta vez de veras. Ellos fueron los que armaron de un cuchillo cabritero al joven zaragozano...para segar en flor, la vida de una moza”<sup>29</sup> o “la vida de la exnovia fue segada por el demonio enloquecido por los celos”.<sup>30</sup>



La prensa relacionaba los crímenes de género con diversas adicciones del hombre. *El Caso* relataba un feminicidio centrándose en el alcoholismo del maltratador: “Intervinieron en el crimen brutal los ingredientes de siempre: el vino y el vicio, las bajas pasiones desencadenadas en tropel... Borracho, dio muerte a puñetazos a una mujer”.<sup>31</sup> *La Vanguardia* contaba el asesinato de una mujer mencionando también “el estado de embriaguez” del esposo<sup>32</sup> mientras que *Por qué* refería el juego como motivo del maltrato: “El juego y el alcohol fueron los causantes de los problemas en el hogar”.<sup>33</sup>

### **3. CONCLUSIONES**

Como afirma Pierre Bourdieu en *Masculine Domination* (1998), la violencia masculina no se limita a la agresión física de la mujer, sino que existen otras formas más sutiles, pero igualmente dañinas, de violencia perpetradas a través de instituciones, patrones estereotipados, mensajes, discursos, valores, etc. Estas formas de “violencia simbólica” (Bourdieu), que transmiten y (re)producen la dominación, desigualdad y discriminación de las mujeres, pasan muchas veces desapercibidas, puesto que han sido naturalizadas e interiorizadas por gran parte de la sociedad.<sup>34</sup> Como parte de este entramado violento, el discurso constituye un poderoso instrumento de dominación al canalizar y reforzar la ideología patriarcal.<sup>35</sup> En este sentido, los discursos mediáticos tienen un papel privilegiado en el ejercicio de la violencia simbólica contra las mujeres puesto que, dada su repercusión y difusión, contribuyen a influenciar e incluso a formar una opinión o visión distorsionada sobre la(s) realidad(es) femenina(s) así como las relaciones de género acorde con los intereses del heteropatriarcado.<sup>36</sup> De hecho, la importancia del discurso mediático no solo radica en su aspecto instrumental a la hora de recrear la información, sino en la credibilidad y legitimidad que suele estar ligada a sus mensajes, ya que, a menudo, son aceptados sin ser cuestionados.<sup>37</sup>

Los planteamientos de Bourdieu en torno a la violencia simbólica que se ejerce contra las mujeres cobran especial relevancia al analizar los discursos mediáticos sobre la violencia de género durante el Franquismo. Como se ha visto en este trabajo, revistas, periódicos y consultorios femeninos de radio presentaban los malos tratos como 1) instrumentos didácticos en manos del varón para enseñar a la mujer, 2) inherentes a la naturaleza fuerte de algunos hombres, 3) motivados por un comportamiento femenino considerado inapropiado (ej.: la belleza física, la vestimenta, un carácter insumiso, etc.) y 4) producto de los celos, las (pre)ocupaciones laborales y adicciones del varón (ej.: alcoholismo, ludopatía). Con estos pretextos, los medios de comunicación normalizaban y justificaban las actuaciones deplorables de los maltratadores; sirviendo, de este modo, al ideario de género impuesto por la dictadura.

## **REFERENCIAS**

- Balsebre, Armand y Rosario Fontova. *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. Barcelona: Cátedra, 2018.
- Barrera, Begoña. *La Sección Femenina 1934-1977. Historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- Blanco Fajardo, Sergio. “Los consultorios sentimentales de radio durante el primer franquismo. A propósito del programa ‘Hablando con la Esfinge’ (1946-1956)”. *Arenal: revista de historia de las mujeres* 23 (2016): 59-83.
- Blasco Herranz, Inmaculada. “Gender and the Spanish Nation”. En *Metaphors of Spain: Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*, editado por Javier Moreno Luzón y Xosé Núñez Seixas, 105-121. Nueva York: Berghahn Books, 2017.
- “Género y nación durante el franquismo”. En *Imaginario y representaciones de España durante el*

- franquismo*, editado por Stéphane Michonneau y Xosé Núñez Seixas, 49-71. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- Bosch Fiol, Esperanza, Victoria A. Ferrer y Capilla Navarro. “La psicología de las mujeres republicanas según el Dr. Antonio Vallejo Nájera”, *Revista de Historia de la Psicología* 29 (2008): 35-40.
- Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford: Stanford UP, 2002.
- Calvo, Germán y Rafaela Camacho. “La violencia de género: evolución, impacto y claves para su abordaje”, *Enfermería global* 13 (2014): 23-39.
- Chirino, Oneida. “La violencia de género y lo medios de comunicación social”, *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico* 11 (2020): 1-9.
- Domingo, Carmen. *Coser y Cantar: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Fairclough, Norman. *Language and power*. Londres: Longman, 1989.
- Fandiño Pérez, Roberto Germán. “Corporativismo y natalismo. La mujer riojana en el discurso propagandístico franquista de posguerra”, *Berceo* 147 (2004): 97-118.
- Folguera Crespo, Pilar. “El Franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)”. En *Historia de las Mujeres en España*, editado por Elisa Garrido, 527-548. Madrid: Síntesis, 1997.
- Fowler, Roger. *Language in the news: Discourse and ideology in the press*. Nueva York: Routledge, 1991.
- Gómez Nicolau, Emma. “El tratamiento informativo de la violencia de género en el Franquismo. El Caso, los precedentes de la prensa actual”. En *Logros y retos: Actos del III congreso universitario nacional Investigación y género*, editado por Isabel Vázquez, 784-807. Sevilla: Unidad de Igualdad Universidad de Sevilla, 2011.
- López-Rodríguez, Irene. “La doma de la mujer: metáforas animales en el discurso de la Sección Femenina durante la dictadura franquista”. En

- Representaciones de género en la literatura bajo el franquismo*, editado por Diego Santos y María Serrano. 34-56. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2023.
- Moraga García, María Ángeles. “Notas sobre la situación jurídica de la mujer durante el Franquismo”, *Feminismos* (diciembre 2008): 229-252.
- Morcillo, Aurora. *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic*. Lewisburg: Bucknell UP, 2010.
- True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. Illinois: Northern Illinois UP, 2000.
- Otero González, Uxía. “Ser mujer para y durante el Franquismo. (De)construcción y evolución de un modelo de género”. En *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, editado por Xavier María Ramos et al., 935-954. Madrid: Editorial Comares, 2019.
- Pardo Abril, Neyla Graciela. “Violencia simbólica, discursos mediáticos y reproducción de exclusiones sociales”, *Discurso y Sociedad* 7 (2013): 416-440.
- Pinilla, Alfonso. “La mujer en la posguerra franquista a través de la revista *Medina* (1940-1945)”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 13 (2006): 153-179.
- Rabazas Romero, Teresa y Sara Ramos Zamora. “La construcción del género en el franquismo y los discursos educativos de la Sección Femenina”, *Encuentros sobre educación* 7 (2006): 43-70.
- Richmond, Kathleen. *Las mujeres en el fascismo español: la Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Rodríguez Tejada, Sergio. *Zonas de libertad: dictadura franquista y movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia. Vol. 1. (1939-1965)*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2009.

- Rodríguez, Rosa. “El Caso. Aproximación histórico-periodística del semanario español de sucesos”, *Correspondencias & Análisis* 2 (2012): 219-235.
- Spinelli, Eleanora, et al. “Cuerpo y poder: la violencia silenciosa del discurso mediático”. En *VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, 1-16. Buenos Aires: La Plata, 2012.
- Van Dijk, Teun A. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.
- Weiss, Wilbert y Ruth Wodak, eds. *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*. Londres: Palgrave Macmillan, 2002.

---

<sup>1</sup> \*Este trabajo está dedicado a mi hija, Helena. “Thanks for being in my life”.

<sup>2</sup> Inmaculada Blasco, “Gender and the Spanish Nation”, en *Metaphors of Spain: Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*, ed. por Javier Morenó Luzón y Xosé Núñez Seixas (Nueva York: Berghahn Books, 2017), 105-121.

<sup>3</sup> Aurora Morcillo, *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. (Illinois: Northern Illinois UP, 2000).

<sup>4</sup> Aunque *strictu sensu* el concepto “violencia de género” engloba cualquier acto concebido para dañar a una persona por su género, en este trabajo se aplica exclusivamente a todo acto que tenga como resultado el sufrimiento físico, sexual o psicológico de una mujer cometido por un varón.

<sup>5</sup> “La mujer”, *ABC*, 26 de noviembre de 1953.

<sup>6</sup> Uxía Otero, “Ser mujer para y durante el Franquismo. (De)construcción y evolución de un modelo de género”, en *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, ed. por Xavier María Ramos et al. (Madrid: Editorial Comares, 2019), 935-954.

<sup>7</sup> Alfonso Pinilla, “La mujer en la posguerra franquista a través de la revista *Medina* (1940-1945)”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 13 (2006): 153-179.

<sup>8</sup> Teresa Rabazas y Sara Ramos, “La construcción del género en el franquismo y los discursos educativos de la Sección Femenina”, *Encuentros sobre educación* 7 (2006): 43-70.

<sup>9</sup> Pilar Folguera, “El Franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)”, en *Historia de las Mujeres en España*, ed. por Elisa Garrido. (Madrid: Síntesis, 1997), 527-548, 48.

<sup>10</sup> Armand Balsebre y Rosario Fontova. *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. (Madrid: Cátedra, 2018), 301.

<sup>11</sup> Sergio Rodríguez Tejada, *Zonas de libertad: dictadura franquista y movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia. Vol. 1. (1939-1965)*. (Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2009), 98.

<sup>12</sup> “Confidencias”, *Medina* 105, marzo de 1943, 11.

- 
- <sup>13</sup> Carmen Domingo, *Coser y Cantar: las mujeres bajo la dictadura franquista*. (Barcelona: Lumen, 2007).
- <sup>14</sup> María Ángeles Moraga García, “Notas sobre la situación jurídica de la mujer durante el Franquismo”, *Feminismos* (diciembre 2008): 229-252, 237.
- <sup>15</sup> Emma Gómez Nicolau, “El tratamiento informativo de la violencia de género en el Franquismo. *El Caso*, los precedentes de la prensa actual”, en *Logros y retos: Actos del III congreso universitario nacional Investigación y género*, ed. por Isabel Vázquez (Sevilla: Unidad de Igualdad Universidad de Sevilla, 2011), 784-807, 791.
- <sup>16</sup> *ABC*, 3 de mayo de 1954, 39.
- <sup>17</sup> *Revista club fémica, revista del ama de casa*, 1 de mayo de 1965, 21.
- <sup>18</sup> “Elena Francis, el arma ideológica del Franquismo para ‘amputar’ a la mujer”, *El español*, 24 de octubre de 2018, 34.
- <sup>19</sup> Balsebre y Fontova, *Las cartas*, 302.
- <sup>20</sup> “*Consultorio Avecrem* y el machismo en la radio”, 12 de octubre de 2021, <https://www.radio-sentimental-machismo-mujer-franco->
- <sup>21</sup> *Ibid.*, 19.
- <sup>22</sup> Balsebre y Fontova, *Las cartas*, 318.
- <sup>23</sup> “El machismo en la radio de Franco”, 12 de octubre de 2021, <https://www.radio-sentimental-machismo-mujer-franco->
- <sup>24</sup> “El silencio en el hogar”, *Y: Revista de la mujer nacionalsindicalista*, 1 de febrero, 1943, 37.
- <sup>25</sup> *Revista club fémica*, abril de 1963, 42.
- <sup>26</sup> Sergio Blanco Fajardo, “Los consultorios sentimentales de radio durante el primer franquismo. A propósito del programa ‘Hablando con la Esfinge’ (1946-1956)”, *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 23 (2016): 59-83, 80.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, 80.
- <sup>28</sup> *El Caso*, 30 de mayo de 1954, 9.
- <sup>29</sup> *El Caso*, 14 de noviembre de 1954, 21.
- <sup>30</sup> *El Caso*, 25 de abril de 1954, 9.
- <sup>31</sup> *El Caso*, 11 de enero de 1964, 29.
- <sup>32</sup> *La Vanguardia*, 3 de julio de 1973, 13.
- <sup>33</sup> *Por qué*, 11 de julio de 1973, 19.
- <sup>34</sup> Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*. (Stanford: Stanford UP, 2002).
- <sup>35</sup> Teun A. Van Dijk, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. (Barcelona: Gedisa, 1999); Norman Fairclough, *Language and power*. (Londres: Longman, 1989). Fairclough, Norman. *Language and power*. Longman, 1989.
- <sup>36</sup> Neyla Graciela Pardo Abril, “Violencia simbólica, discursos mediáticos y reproducción de exclusiones sociales”, *Discurso y Sociedad* 7 (2013): 416-440; Eleanora Spinelli et al, “Cuerpo y poder: la violencia silenciosa del discurso mediático”, en *VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*. (Buenos Aires: La Plata, 2012), 1-16.
- <sup>37</sup> Oneida Chirino, “La violencia de género y lo medios de comunicación social”, *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico* 11 (2020): 1-9.

***7. Las que no son la mujer: una aproximación al papel de la copla en la vida de las mujeres españolas durante el primer franquismo por Alba Gallego Mediavilla\****

La copla fue un producto cultural con gran difusión en la posguerra española. La manera en la que atraviesa el género femenino y la historia de las mujeres en España sugiere que sus narrativas desbordan las pretensiones moralizantes del programa del primer Franquismo. A través de sus figuras literarias y reales es posible rastrear algunas estrategias de resistencia de las mujeres en este contexto. En relación al presente, esto implica reconocer la existencia de referencias culturales e identitarias propias para una herencia cultural de la España contemporánea con perspectiva de género.

**1. SOBRE LA HISTORIA Y LAS MUJERES**

Desde el inicio del proceso histórico de la Transición española se ha elaborado una amplia historiografía acerca de los años del Franquismo, que sigue hoy produciendo numerosos textos y materiales. Este denso tejido informacional está enmarcado, por cuestiones de sentido y contexto, en el proyecto de un país nuevo, atravesado por tanto por la óptica de sus teóricos, y las ideas fundacionales de la democracia, el cambio y el aperturismo. Como sugiere Pierre Nora a propósito del caso francés, este relato histórico sería el eje sobre el que se elabora el sentimiento nacional y el espíritu cívico<sup>1</sup>.

En este proceso de elaboración historiográfica e histórica, correlato de la constitución institucional de la España democrática, tuvieron lugar, como en todo proyecto de (re)construcción nacional, dinámicas de selección, inclusión y exclusión. Así, por un proceso de selección, la historiografía ha

---

\* Universidad Carlos III de Madrid

tendido a iluminar ciertas realidades y sectores sociales, mientras otros quedaban a la sombra. Entre estos espacios que quedaron en la periferia del discurso, la perspectiva de género que actualmente interroga a la Historia académica ha venido a destacar la infrarrepresentación de las mujeres. La exploración y reflexión acerca de este período y sus productos culturales partiendo del eje del género es la idea que signa la propuesta que aquí se presenta.

La elaboración del discurso histórico e historiográfico acerca de este momento responde a la necesidad de construir un relato nacional que aportase densidad al futuro. Dicha necesidad histórica entreteje el protagonismo de ciertos personajes y sucesos históricos con la selección de un imaginario cultural estructurado en torno a esta idea de la inauguración de la democracia: debía fundarse una diferencia clara entre la cultura afín al régimen y la nueva cultura democrática que identificara a quienes asistían al despertar de los versos de los poetas de aquella “querida España” de la cantautora Cecilia. En este proceso de selección que dio cuenta del valor que tendrían algunas manifestaciones y corrientes culturales modernizadoras y aperturistas, la copla quedó relegada, asumida en muchas ocasiones como la “canción nacional” –apelada como “canción española”– del Franquismo.

### **1.1. La memoria de las mujeres**

Lo apuntado hasta el momento viene a dar continuidad, en este contexto concreto, a la tesis de Brigitte Vasallo de que “la verdad y la realidad pertenecen a esferas distintas”<sup>2</sup>. En estos términos, se podría afirmar que se ha tejido una episteme de esta época, una forma de narrarla y explicarla, que desatiende una parte de su realidad que se corresponde a su vez con un sector de la sociedad que la componía, a saber, la gran mayoría de las mujeres. En concreto, esta propuesta se ocupa de una parte de la dimensión cultural de esta cuestión, a saber, el abandono de la copla o su asimilación a la dictadura.



De este modo, la construcción de una interpretación unívoca y cerrada para la consecución del proyecto democrático, deslegitimó la memoria y la herencia cultural de muchas de estas mujeres, negando su valor histórico y testimonial, así como la complejidad de sus vidas y su calidad como sujetos activos de la historia, enfoque que, remitiendo de nuevo a la tesis de Vasallo, “desactiva la posibilidad de divergencia y activa la subalternidad”<sup>3</sup>.

Así, como parte de las estrategias discursivas para dotar de densidad la identidad de la joven democracia, se produjo cierto abandono o distanciamiento de una parte importante de la cultura popular que constituía el correlato de las vidas de estas mujeres. Tal y como han desarrollado en sus trabajos algunas voces relevantes, como Carmen Martín Gaité, Terenci Moix o, más recientemente, Lidia García García, la copla destaca en este marco por la por el contraste entre su centralidad en la vida cotidiana de gran parte de la población y el abandono desde el relato histórico, en la medida en que se vino a integrar como parte del imaginario del Franquismo y se llegó a identificar, generalmente, con su ideario.

Por otro lado, esta escasa valoración recibida por la copla como expresión cultural, fuente histórica o espacio simbólico de resistencia, da continuidad al descrédito que ya incidió sobre ella desde la condescendencia de los círculos de algunos poetas que, en relación a la feminización del género, lo consideraban menor, lejano de los valores estéticos<sup>4</sup>.

A fin de repensar el prisma con el que se leen las dinámicas que regían la vida bajo el Régimen, si se pretende integrar en él la perspectiva de género, cabría interrogar a la historia con nuevas preguntas, y poner en valor nuevas fuentes como lo son estas coplas que sonaban en los espacios de la vida socialmente vinculados a la feminidad –los interiores, los hogares, las cocinas...–, y representan por tanto parte importante de la cultura de un sector de la sociedad española.

En este sentido, investigar acerca de la cultura popular supone explorar las tensiones entre la pretensión de unicidad del poder en un contexto y la

realidad que subyace a esta imagen-discurso oficial. Esta realidad es siempre diversa, múltiple y más o menos plural. Como parte de este tejido cultural, la copla viene a alumbrar la complejidad de la vida de las mujeres bajo el Franquismo, que abren fisuras en la imagen oficial de la Mujer. Estas fisuras se articulan en torno lo que aquí se interpretan como una serie de resistencias que, por ubicarse en el espacio de lo cotidiano y el interior –que no lo privado–, no ha sido puesto en valor por el relato histórico hegemónico.

## **1.2. La Mujer del Franquismo**

Desde la institucionalización del Régimen se abre un contexto en el que el nuevo Estado trató de borrar las experiencias liberadoras de las mujeres que habían tenido lugar en el marco de la Segunda República, al tiempo que oficializaba un único modelo de mujer abnegada e integrada en el proyecto moral, político y económico del Franquismo. Así, se emprendieron numerosas políticas en todas las esferas de la vida que devolvían a la mujer a su sometimiento al hogar, el matrimonio y la familia, y las incorporaba a las filas sociales como cuerpo de trabajo no remunerado, cuerpos sobre los cuales se asentó la sostenibilidad de un sistema de pacificación social en la posguerra.

En estos primeros años se impuso un férreo régimen cultural que atrapaba las vidas de las mujeres en estrechos códigos y referentes que eran en realidad pautas de conducta. Se asienta entonces un contexto sociocultural que delimitaremos al primer Franquismo, es decir, los años entre la institucionalización del Régimen desde el final de la Guerra Civil y el final de la década de los 50.

La selección de este marco temporal responde a la grandísima difusión de la copla durante este período, pero también a los cambios que tendrían lugar a partir de este momento, desarrollados en el trabajo de Rosario Ruiz Franco, que afirma que “a partir de finales de los cincuenta nos encontramos con

diferencias procedentes de distintos ámbitos, como es el caso del ordenamiento jurídico”<sup>5</sup>. Entre estos cambios destacan, por ejemplo, la reforma del Código Civil del año 1958 y, a principios de la siguiente década, la promulgación de la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer, que en 1961 puso de manifiesto algunas transformaciones relacionadas con la integración de las mujeres en el mundo del trabajo remunerado. Consideramos que estos y otros cambios que marcan el final del primer Franquismo propondrían un nuevo paradigma de gestión de las vidas de las mujeres por parte del sistema de control.

Así, el presente artículo se centrará en los años fundacionales de lo que referimos aquí, de nuevo en términos de Rosario Ruiz Franco, como la política de feminización. También en estos años se trataría de uniformizar – al menos en lo que a manifestaciones públicas se refiere – las vidas de la población bajo el discurso triunfalista del nuevo proyecto para la patria, sentimiento que se impondría en todos los espacios de la vida, pero muy especialmente en las raíces más profundas de la sociedad: la familia.

Para el presente abordaje es imprescindible entender que, cuando hablamos de la familia, hablamos de su encarnación en el tiempo, los cuerpos y el trabajo no remunerado de las mujeres que cubrieron la retaguardia de la Victoria del Régimen.

El correlato cultural de este momento histórico se corresponde con la realidad social del confinamiento de las mujeres y el borrado de los referentes republicanos: las representaciones de las mujeres quedaron reducidas desde este momento al modelo único de ama de casa, esposa y madre. Como ya se ha sugerido, este tipo carecía absolutamente de profundidad psicológica o pasiones propias, y se reducía a un modelo de conducta cerrado, que se filtraba en todos los puntos de referencia de las masas femeninas. Este modelo articulado como figuración del pacto y el compromiso de las mujeres con el nuevo Estado, se publicitaba e inundaba cada espacio de la cultura y la institución, imponiéndose como un mandato

social de rectitud y sacrificio –de carácter silencioso y aséptico, bien distinto del sacrificio heroico masculino– que les otorgaba a las mujeres la posibilidad de ocupar un lugar de cierta dignidad social en la cartografía cultural del proyecto patriótico y la idea de Orden con la que se identificaba. En estos términos, el cumplimiento de este mandato suponía la incorporación a la visión –y la misión– de corte militarista que supuso el “rescate de la división frente/retaguardia como eje de las políticas de género”<sup>6</sup>, y que le otorgaba a *La Mujer* una misión a cuya disposición debía poner su propio cuerpo con absoluta abnegación y espíritu de sacrificio. En coherencia con la retórica belicista de la época, a *La Mujer* se le había encomendado guardar la retaguardia. Esta era la “mujer austera y recatada”<sup>7</sup> que retrata Carmen Martín Gaité, y que constituía el eje de los discursos e imágenes uniformadas y uniformizadas de la Sección Femenina de Falange. Existía en el imaginario otro tipo, si bien antagónico en ciertos puntos, también superficial y, por supuesto, totalmente inofensivo en relación al orden y la pacificación social. Esta era la imagen de la “niña topolino”, que aparece por primera vez en la revista de humor gráfico *La Codorniz* y se desarrolla a lo largo de la década de los cuarenta<sup>8</sup>. De nuevo según el retrato de Martín Gaité, “mimada, vacua y gastadora”<sup>9</sup>, esta imagen era una estrategia para deslegitimar desde la ridiculización toda actitud diferente a la entrega y el sacrificio de *La Mujer* del Franquismo. No obstante, como se ha apuntado, era un tipo inofensivo, pues se mostraba siempre ávida de *pescar marido*, de manera que estaba igualmente integrada en el mismo marco de destino y aspiraciones, aunque pareciera inmersa en cierta ligereza. La familia seguía siendo, también en este caso, el núcleo primero y único para la participación de todo ritual colectivo y de pertenencia social para las mujeres. En estos términos, la única vía para *escapar* a la institución familiar era la “vocación de monja”, esto es, la integración en la institución religiosa que, como se verá más adelante, la copla permite llegar a

interpretar, hasta cierto punto, como táctica de rebeldía frente a este mandato.

En definitiva, el Franquismo trazó su ingeniería social para construir la Victoria, que había sustituido a la paz tras el final de la guerra, sobre el cuerpo y el trabajo no remunerado de las mujeres. Dicha labor se concretaría en tareas como la recuperación demográfica<sup>10</sup> o la restauración de la moral cristiana, ambas prioridades absolutas del nacional-catolicismo. Esta estabilidad social se basaría en un consenso construido, según Giuliana Di Febo, sobre un proceso de “readaptación en clave ideológica del patrimonio simbólico tradicional”<sup>11</sup>. Para ello, era imprescindible controlar los espacios de producción y consumo de la cultura para difundir este programa, pero también capturar e integrar en el mismo los productos que ya eran populares en la sociedad.

## **2. UNA CARTOGRAFÍA CULTURAL**

El propósito de secuestro cultural y unificación del programa oficial queda expuesto en el lúcido testimonio que articula Basilio Martín Patino en su documental *Canciones para después de una guerra*, que vio la luz en 1976 tras la muerte del dictador. Tal como se muestra en el mismo, en los primeros años de la posguerra el imaginario se agrupó en torno dos ideas: por un lado, los años del duelo y el homenaje a la guerra, con recordatorios recurrentes de los “mártires, caídos por España” y una constante exaltación de lo militar y, por otro, en torno a un sentir obligadamente celebratorio de la Victoria, que se muestra en las imágenes de corridas de toros, verbenas y ferias.

Como afirma la investigadora Sofía Rodríguez, en estos años “la Falange se ocupó de correr un tupido velo sobre la carga de sangre de la victoria”<sup>12</sup>. Desde finales de la década de los 40, la radio se pobló de anuncios de medias –que eran entonces un producto de lujo– y electrodomésticos, del discurso de la recuperación, con la llegada del “a lo loco” como lema de una

juventud alegre, mientras continuaban las imágenes en el NO-DO de verbenas, toros y espectáculos de coros y danzas.

Todas estas proyecciones de una España que celebra triunfal y entregada a los valores patrios como “la lealtad, la abnegación, el sacrificio y la raza”<sup>13</sup>, contrastan con la historia –y la memoria– de la otra parte de un pueblo constituido por pobres y vencidos, que sobrevivía a la cotidianeidad más atroz, y una cultura del silencio que recordaba a la depuración, el frío, el hambre y el insuficiente suministro alimenticio de las cartillas de racionamiento cuyo uso se extendería hasta 1952.

### **2.1. Lo Uno: la cultura oficial**

Estas experiencias traumáticas –como el hambre– que se extenderían durante años, en la medida en que se enmarcan en el territorio doméstico y familiar, tienen también una marca de género, que ahonda más en su silenciamiento y sus cargas de culpa y vergüenza. Resultan ilustrativas, en estos términos, las imágenes de archivo recogidas por Martín Patino, en las que destaca la proporción de mujeres, pues recuerdan a las lavanderas, arrodilladas junto al puente de Segovia en Madrid, o a aquellas mujeres víctimas del estraperlo, que visitaban las casas de empeños para malvender en ellas sus escasas propiedades. A estas imágenes de otra España, el director superpone aquellas canciones que define como “canciones para sobrevivir, para tiempos de soledad”, “canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir”<sup>14</sup>. Estas obras, recogidas en el documental, pero también en muchas más memorias de la época, como la de la ya citada Carmen Martín Gaité, son las coplas.

La profesora e investigadora Stephanie Sieburth llamó la atención, en su obra *Coplas para sobrevivir*<sup>15</sup>, sobre la potencialidad de estas canciones como vía de desarrollo para el duelo de los vencidos, que tuvo que ser reprimido en el espacio público. De esta manera, en ese marco tan restringido que denota la cartografía cultural bajo el Franquismo, la copla

abriría un espacio simbólico para la elaboración y expresión de sentimientos y relatos proscritos. En concreto, aquí destacamos la posibilidad de codificar, en su campo simbólico y poético, otras ideas de mujer y feminidades que habían sido negadas y silenciadas en lo cultural, y marginadas por las prácticas sociales y hegemónicas.

Cabe señalar que el proyecto totalizador de la mirada del Franquismo extendió su control sobre todos los estratos de la vida pública y privada, control que se hacía efectivo a través de todos los elementos de socialización, a saber, la familia, la iglesia, la escuela, la prensa y la radio. Esta última era el medio a través del que llegaba la copla a los hogares, y podría interpretarse como mayor expresión de la subcultura –en el sentido de cultura más allá de la institución–, en tanto que eran artefactos y producciones para el consumo de masas y de gran difusión pública. Sin embargo, esto no quiere decir que no estuviera atravesada por el programa estatal.

La innegable popularidad de la copla, sumada al carácter programático de ésta, hacen de sus canciones un espacio simbólico lleno de posibilidades expresivas y comunicativas del que, evidentemente, el régimen pretendió tomar posesión. A fin de mostrar esta apropiación basta con recordar las imágenes del NODO en las que las intérpretes celebraban el Glorioso Alzamiento Nacional en las fiestas de la Granja de Segovia, tal como señala Luciano López Gutiérrez, que llama la atención sobre la pervivencia de esta asociación en el imaginario colectivo actual<sup>16</sup>.

Como recuerda la investigadora Lidia García, el aparato de control del Franquismo rebautizó a la copla como “canción española”, lo que pone de manifiesto su manipulación y su secuestro<sup>17</sup>. Además, este fue el eje central de una estrategia cultural más amplia, en el momento que se prohibieron las demás lenguas como el euskera, el catalán y el gallego para borrar la diversidad e imponer las músicas andaluzas como hegemónicas.

Esta falsificación puso en marcha también a través de una reescritura que motiva también la producción de otra tipología de coplas afines al ideario nacional-católico, a fin de reordenar el imaginario popular de la copla, que contaba con una amplia galería de mujeres que divergían en mucho del modelo del régimen.

El paradigma de esta incursión en el imaginario es *Carmen de España*<sup>18</sup>, que resignifica una imagen ya arraigada, fundada por Prosper Mérimée en 1845. La copla citada viene a reescribir el mito de Carmen, inscrito anteriormente en sensualidad y transgresión, para vestirla “de bata de cola / y cristiana decente”, que “no manejo el cuchillo / ni a la hora de comer”<sup>19</sup>. En definitiva, esta tipología alumbrada en 1952 cantó a las mujeres nacional-católicas.

Así, hubo un intento de emplear la copla como parte de su programa ideológico, pero asumirla como tal desde la mirada presente supondría negar la potencia de eco que tiene como cultura popular, y secundar la selección que se impuso durante los años de la dictadura, dejando de lado las demás narrativas. Cabe recordar, en estos términos, que la copla cristalizó como género durante la República. Esta tesis está respaldada por voces como la del escritor y pensador Terenci Moix, quien apela al rescate de otra mirada sobre este género, pues afirma que el Régimen “se apoderó de la copla”, al tiempo que subraya que no por ello la copla era franquista<sup>20</sup>.

## **2.2. Lo Múltiple: resistencias culturales**

Si todo aparato totalitario pretende instaurar la idea de lo único como norma, en este caso vertebrado por la figura de *la Mujer* del nacional-catolicismo, la naturaleza artística y folclórica de la copla, en tanto que producto integrado en la cultura popular, ofrece la apertura hacia lo múltiple, lo diverso. Esta apertura hacia la fantasía y la imaginación posibilita la práctica de la metamorfosis de las mujeres, forzadas a unos patrones vitales y sentimentales muy estrechos, en otras; un desplazamiento



hacia un lugar de enunciación más libre y propio: el de protagonista de otras vidas posibles que desautorizan la norma como vía única y necesaria.

En primer lugar, la voz de la copla está protagonizada por la figura femenina, de manera que las mujeres se enuncian desde el “yo”, afirmando y negando, manifestando posiciones y sentimientos, en un contexto en el que su inscripción cultural era la de dar réplica –asentir– ante la enunciación masculina. En este sentido, si se ha afirmado que el matrimonio y la familia serían el marco de destino único de las mujeres en este contexto, íntimamente relacionadas con el silencio y la obediencia, son muchas las coplas que rescatan una soberbia y una enunciación del “no” a estos mandatos. Un ejemplo ilustrativo es la letra de *Compuesta y sin novio*, en la que la protagonista responde, directamente, al coro social de la imposición con una autolegitimación: “¿Por qué no te casas, niña? / Dicen por los callejones / yo estoy compuesta y sin novio / porque tengo mis razones”<sup>21</sup>.

A través de la performatividad artística, la presencia de la copla en el entorno de las mujeres opera como subterfugio para pensar y enunciar otras vidas posibles. Poner en valor esta posibilidad de imaginación –siempre política– que abre fisuras en la unicidad cultural y desmiente la apariencia de necesidad del modelo nacional-católico es parte de la tarea de rastrear las estrategias de resistencia accesibles desde las realidades materiales de la gran mayoría de las mujeres.

### **3. LA COPLA: OTRAS VIDAS POSIBLES**

Hasta ahora se ha señalado que la copla se interpreta como lugar de resistencia en el marco de las vidas de las mujeres por ser un artefacto cultural que permite enunciar un “yo” que estaba siendo borrado, un “yo” contestatario y con autoridad, con ideas y pasiones propias.

En otro plano, cabría apuntar también cómo la copla y otras prácticas artísticas como el cuplé fueron espacios para el desarrollo de las carreras profesionales de mujeres que lograron así grandes márgenes de autonomía,

y se erigieron como referentes distintos al que había impuesto el régimen. Entre estos márgenes destaca la profesionalización del oficio artístico, que permitió a algunas figuras obtener la autonomía económica. Quizá el paradigma de esta mujer independiente que llegó incluso a dirigir una compañía propia –antes de la Guerra Civil– es Concha Piquer. La intérprete, desde esta dimensión profesional hasta sus prácticas más íntimas, como la conocida relación extramatrimonial que la llevó a dar a luz a su hija en el extranjero, puso en práctica estos márgenes de libertad, situando en el espacio del discurso público decisiones que refutaban la apariencia necesaria de los marcos de destino de las mujeres como sujetos pasivos. No menos interesante a nivel de relato son las múltiples anécdotas, ampliamente conocidas en el imaginario popular, en las que la artista llegó a desafiar a la figura del dictador, al negarse a interpretar *Tatuaje* para él, o al rechazar la asistencia a las fiestas de La Granja, dimensión anecdótica recogida en la obra de Luciano López Gutiérrez<sup>22</sup>.

Así, identificamos en estas narrativas un espacio para la reconstrucción de una subjetividad femenina que acogiera la multiplicidad y la diversidad, abriendo una brecha en la unicidad de la norma y desbordando la superficialidad de los tipos del discurso oficial.

### **3.1. Desbordar la Mujer**

En lo referente a la dimensión temática y de contenida, dentro de este campo simbólico con tanta presencia en el imaginario colectivo, tenían cabida cuestiones proscritas. Las coplas abordan, generalmente, temas que la moral judeocristiana imperante excluía del espacio de lo público, como las pasiones, o personajes marginales como las prostitutas o las amantes, tradicionalmente negadas.

Ejemplo de esta acogida de los personajes femeninos excluidos de la norma es el *Romance de la Otra*. En él, una voz enunciada desde el “yo” se afirma como afuera de la norma, como tráfuga social, de la siguiente manera:

“Yo soy la otra, la otra / y a nada tengo derecho / porque no llevo un anillo / con una fecha por dentro”<sup>23</sup>. Además de retratar esta marginación, las voces de la copla se declaran con una postura erguida y orgullosa, una que no encaja, como se ha dicho, en la abnegación y el sacrificio. Ejemplo de ello es el cierre de la canción *Yo soy esa*, que termina con una rotundidad soberbia: “Soy la que no tiene nombre / la que a nadie le interesa / la perdición de los hombres / la que miente cuando besa / ya lo saben / yo soy esa”<sup>24</sup>.

Además de este lugar de enunciación de carácter, encontramos la expresión de sentimientos, como la pérdida o la angustia que, como se ha expuesto, estaban proscritos. Como recoge Carmen Martín Gaité, “una pasión como aquella nos estaba vedada a las chicas sensatas y decentes de la nueva España”<sup>25</sup>.

Esta ruptura con la apariencia de bienestar da acogida a la profundidad psicológica y emocional que tuvo que ser contenida. Entre las historias de desgarró destaca la de La Parrala que, abandonada de todo proyecto, se entrega a la experiencia sentimental. Recoge la copla que “las malas lenguas decían / que las claritas del día / siempre la daban bebiendo / pero ninguno sabía / el porqué de la agonía / que la estaba consumiendo”<sup>26</sup>. También estas penas serían un espacio, como se ha apuntado ya, para el eco de sentires muy comunes en la España popular de la época, como el dolor, por ejemplo, de las madres que perdían a sus hijos en una época de alta mortalidad infantil, un dolor que podría encontrarse con el de *La Lirio*, de la que se dice: “tiene una pena la Lirio / y se le han puesto las sienes / moraitas de martirio”<sup>27</sup>. En estos términos, lo interesante, más allá de la historia concreta que se narra, la ambigüedad de la misma, en la cual se podrían amparar distintas historias de vida, sentires y subjetividades que estaban desamparadas en el contexto cultural dominante.

Por otra parte, las mujeres de la copla ocupan en muchas ocasiones espacios marginales, de manera que serían incursiones en la transgresión. De ello se

encuentra un claro ejemplo en la mancebía de *Ojos verdes*<sup>28</sup>, teniendo en cuenta que la prostitución es uno de los paradigmas de la exclusión social y cultural de las mujeres. También aparecen figuras femeninas en espacios de socialización exclusivamente masculinos, como los cafés de marineros, por lo que sus protagonistas se sitúan en el afuera constitutivo y consciente –que no voluntario– de la norma.

En esta tarea de representar a las Otras, se recuperan, como en una arqueología de la memoria, historias de mujeres reales, que permitirían identificar cierta conciencia de pertenencia a una genealogía más amplia. Cabe destacar a este respecto el tratamiento, por parte de Rafael de León en *La Caramba*, de la historia de María Antonia Velasco, una joven que “abandonó la casa familiar para dedicarse a la farándula”<sup>29</sup>.

Al dar cuenta de estas historias reales y recoger nombres apartados por la Historia, de alguna manera se emprende una labor de tejido de memoria de estas otras mujeres, depositada en la cultura popular, dada la tendencia de apropiación de las coplas. Asimismo, el hecho de que esta joven fuera tonadillera, y de que la copla dialogue con estas figuras tan habitualmente, sugiere la existencia de un diálogo cultural de mutuo reconocimiento que, de nuevo, permite figurarse la idea de una genealogía propia, de referencias internas, que no requería de una integración de las mujeres en el universo de la familia y el sistema de reproducción, y tampoco de estas figuras culturales en el mapa referencial de la tradición y la norma.

Se podría entender incluso como expresión de esta autorreferencialidad la renuncia al apellido, que simbolizaría la integración en una familia por herencia del padre o del marido. Las protagonistas de las coplas no participan de esta estrategia de inclusión dado que se presentan y son nombradas sólo por su nombre o por sus propios actos. En esta categoría destaca por su radicalidad –al encontrarse fuera de la norma y fuera de la ley– Lola Puñales, que afirma: “al causante de mis males / por jurar cariño en vano / sin siquiera temblar la mano / lo mató Lola Puñales”<sup>30</sup>.

En este, como en otros casos, aflora la idea de otro lugar simbólico: el de la toma de decisiones. Frente a la pasividad y la espera como caracteres constituyentes del mito ideal de la esposa fiel –desde la Penélope de Homero, que ha marcado al género femenino–, en estas historias las protagonistas toman la iniciativa y desbordan esta imposición. Ejemplo de ello es la decisión que narra la protagonista de *Tatuaje* que, al ser abandonada por el hombre amado, dice así: “errante lo busco por todos los puertos / a los marineros pregunto por él”<sup>31</sup>.

Así, quizá se podría identificar en estas actitudes una forma de heroicidad que apela a las condiciones de vida de las mujeres, en tanto que alude a “la capacidad de mantenerse, de subsistir, en un espacio de ambigüedad o de indeterminación moral”<sup>32</sup>, en el cual ellas intervienen en la decisión de lo que las moviliza, de sus objetivos y acciones.

No hay duda, por otra parte, de que encontramos patrones patriarcales en estas expresiones culturales, como la constante del amado como motor de la acción. Sin embargo, existen algunos ejemplos de otras posiciones, como la clara renuncia al sufrimiento de la protagonista de *Cárcel de Oro*, que afirma: “Por mi mare / yo te imploro y te lloro / que no pienses más en mi / no te quiero, no te adoro / y no sirvo pa vivir / en esa cárcel de oro. / Y con prisa por dejarte / yo me fui por los caminos / con mis coplas y mis sueños / y mis ansias de vivir”<sup>33</sup>.

En cualquier caso, incluso en aquellas historias que reproducen las violencias y la inmolación por el amor de un hombre –que son la gran mayoría–, se articulan formas liberadoras o transgresoras de explorar y narrar estas realidades.

Incluso en las coplas en las que la decisión de la protagonista pareciera de reinsertarse en la norma, como en aquellas, ya mencionadas, en las que “se mete a monja”, se ha de acudir al carácter con el que se transforma la propia vida. En estos casos, como apunta Carmen Martín Gaité, ingresar en el convento “llevaba implícita una decisión”<sup>34</sup>. Ejemplo claro de este

fenómeno es *La hija de Don Juan Alba*, cantada por Miguel de Molina, que narra que “quiere meterse a monja”, a pesar abandonar al personaje de “el novio”, que canta llorando por las calles, como recoge la canción: “dicen que el novio no quiere / y ella dice no me importa”<sup>35</sup>.

### **3.2. Desbordar la culpa**

Otra cuestión central que atraviesa esta y otras coplas está especialmente presente en este “no le importa” de la joven que decide su camino priorizando su voluntad a la del hombre que desea, entendemos, tomarla por esposa. Es interesante la operación por la cual se neutraliza la culpa en estos relatos, de manera que la forma de confesión ante el otro se torna en autoafirmación. De esta manera, los rumores y demás expresiones de la norma social, expresados en la omnipresente forma del “dicen”, quedan desdibujados frente a una voz que se instituye como testigo fiable y narradora legítima, y que toma decisiones no sólo sobre la propia vida, sino también sobre la forma de relatarla.

Se articula así un diálogo directo con el público, así como con los hombres – siempre ausentes y siempre parafraseados, nunca con voz propia– a los que se apela. Si bien esta forma dialógica tiende a debilitarse, según apunta Sofía Rodríguez, a partir de la década de los 50<sup>36</sup>, en la línea del cambio de paradigma que ya se ha mencionado, cuando aparece este diálogo las protagonistas toman un papel dominante como narradoras y afirman, niegan, callan o desmienten y, generalmente, tienen la última palabra.

Tal como propone Marta Sanz, “el estilo, las palabras escocidas, la manera de encadenarlas, implica un modo de estar en el mundo: un modo complaciente o contestatario, un modo reverencial o agrio”<sup>37</sup>, y el tono herido e irónico, la barbilla alta y las miradas desafiantes de las intérpretes de la copla, representan irreverencia y dotan a sus personajes de carácter, presencia y dignidad.

Comprendemos pues que, si la culpa ha sido una marca y un lugar común en el sentir de las mujeres que viven bajo regímenes de pensamiento y moral patriarcales, las maniobras de escapismo o superación de esta culpa y su régimen de autovigilancia, resultan en maniobras de resistencia legítimas y remarcables. Desde los confesionarios a las dinámicas que regían el control social del espacio público, la censura estaba omnipresente. Evidencia estos mecanismos de la culpa y el control de lo cotidiano es el carácter confesional que marcaba otras emisiones radiofónicas, como el consultorio de Elena Francis, programa que se mantuvo en antena entre 1950 y 1985, y que recordaba con sus “consejos” el manual de conducta de la “buena mujer”<sup>38</sup>.

Por todo ello, también se identifica aquí el valor catártico de la copla, pues las mujeres que la escuchaban y cantaban en sus hogares trascendían en este momento las dinámicas de sus vidas cotidianas para entrar en este espacio ambiguo en el que la culpa no se cernía sobre sus palabras y enunciar, desde una posición segura, la queja y el sufrimiento. Como explica Lidia García, en un contexto en el cual “las mujeres no pueden articular un discurso institucionalizado y ordenado de los males que les hacía pasar el patriarcado”<sup>39</sup>, las coplas enunciaban estas cuestiones, y lo hacían desde el postulado emocional que aún hoy se ubica en la periferia de las narrativas que obtienen el reconocimiento de lugares de resistencia.

### **3.3. Desbordar el pasado**

El estudio de las coplas desde las perspectivas de la historia cultural para rebasar las limitaciones del discurso único de la dictadura en materia de relato nacional podría ponerse en diálogo con las propuestas de algunos de los intelectuales de la generación de la década de 1950, quienes articularon la resistencia cultural desde el interior del país, y que trataron de desarrollar “la noción de Gramsci sobre lo *nacional popular* como una forma cultural progresista enraizada en la tradición nacional y en la vida popular”<sup>40</sup>.

Más allá de dicho marco histórico, en tanto que productos tomados como propios por una amplia capa social, y presentes en el mapa referencial de la identidad nacional popular, las coplas desbordan la cronología de su tiempo de producción, y se incorporan al tejido cultural difundido a lo largo de la historia reciente.

Los sentires se transmiten en la memoria generacional, y con ellos las heridas y los traumas, de los cuales son prueba las amplias implicaciones sociales de las recientes transformaciones en materia de memoria histórica y democrática en España. Manuel Reyes Mate propone que esta memoria “pasa a ser substancia de la comunidad”<sup>41</sup>, como si de un ADN cultural se tratase. Sin embargo, esta transmisión puede darse en forma de silencio y estigma, o en términos de relato en el cual inscribir una memoria propia en la que arraigar y producir identidades propias. A su vez, este relato, desde su correlato cultural en las expresiones populares, adquiere una dimensión ambigua –que ha sido ya referida– que tiene la capacidad de acoger, en las mismas narrativas y obras que pasan entre generaciones, los relatos específicos de cada una, vinculadas por la continuidad de una genealogía, que opera como cartografía cultural y espacio referencial. En estos términos, la copla guarda un gran potencial para dotar de continuidad a la memoria sentimental de las generaciones de mujeres atravesadas por la historia contemporánea de España, sus problemáticas y sus procedimientos sociales específicos.

De todo ello dan cuenta los actuales esfuerzos de arqueología cultural y recuperación del valor no sólo de las obras, sino también de sus figuras protagonistas. De nuevo, el paradigma de este creciente interés es la figura de Concha Piquer, que está siendo atendida desde diversas posturas que dan cuenta del potencial de la apropiación popular y la resignificación de ciertas figuras. Es el ejemplo de obras como la novela gráfica recién editada *Doña Concha: la rosa y la espina* de Carla Berrocal (2021), o la propuesta teatral *En tierra extraña* de Juan Carlos Rubio (2021), en la que Diana Navarro



interpreta a la tonadillera. Ambas son expresiones de la pervivencia de esta figura en el imaginario colectivo y de la fertilidad de la misma para pensarla hoy como otra imagen posible de la mujer de la época, así como para emprender la labor de recuperación y tejido de una nueva cartografía referencial que permita imaginar una genealogía propia de la herencia cultural planteada con una perspectiva de género.

En palabras de la pensadora Remedios Zafra, “toda época se retrata a sí misma por lo que enmarca y por lo que excluye”<sup>42</sup>. Si en el presente está siendo protagonista, en el marco historiográfico, el debate acerca de la memoria histórica en España, parece oportuno integrar en los relatos democratizadores estas narrativas específicas de lo femenino, a fin de dar una dimensión igualitaria a los esfuerzos por recuperar esta memoria.

Entre otras operaciones simbólicas, esto podría significar recuperar referentes y narrativas que desarrollen la profundidad de la figura de las mujeres como sujetos activos de la historia reciente de España, a fin de superar la apariencia de pasividad y uniformidad que se ha impuesto tradicionalmente a su tratamiento, y que da continuidad al relato nacional-católico que enmarcaba a las mujeres en la idea cerrada y superficial de *La Mujer*.

#### **4. PROPUESTAS**

Por todos estos motivos, consideramos la copla como un lugar de enunciación radicalmente femenino, que abre un espacio simbólico para la reconstrucción de otras ideas de feminidad. Se trata así de un artefacto cultural que, en un contexto como el primer franquismo, en el que se totalizaba la norma e idea única sobre *la Mujer*, permite pensar en un plural, “las mujeres”, en términos de posibilidad y de lo múltiple, lo cual es en sí una propuesta antiautoritaria y liberadora.

Si Liliana Mizrahi interpreta como paradigma de la represión de las mujeres aquellas experiencias de vida “escindidas y desnaturalizadas a través de una

lógica de la ruptura entre la potencia y el acto”<sup>43</sup>, es en esta misma fractura entre el deseo y la conducta donde florece el espacio ambiguo de la cultura popular, de la performatividad y el cante en el espacio íntimo, como una estrategia de supervivencia en un contexto hostil y de anulación de la individualidad.

En estos términos, se entiende que el estudio de la copla como fuente histórica en tanto que producto cultural da cuenta de realidades y narrativas que divergen de la pretendida unicidad del relato histórico tradicional, y permite incorporar al mismo una perspectiva de género con potencial democratizador.

Por último, entendemos que las posibilidades de apropiación no se reducen al espacio histórico en el que enmarcamos el origen de estas prácticas. Sobre este potencial han arrojado luz brillantes artistas contemporáneas que siguieron la estela de las folclóricas para reivindicar la transgresión desde la cultura, como la cantante Martirio o la compañía de Las Chirigóticas<sup>44</sup>, en cuyas obras reverbera la influencia no sólo de las intérpretes más históricas como Concha Piquer, Juanita Reina, Estrellita Castro o Imperio Argentina, sino de una amplia y fructífera genealogía femenina que se traza desde estas hasta hoy. Esta genealogía se podría identificar a través de carreras y nombres como Lola Flores, Rocío Jurado o María Jiménez, todas ausentes en los relatos históricos hegemónicos, pero imprescindibles para entender la historia reciente de las españolas y su acervo cultural.

No sólo se propone, por tanto, una recuperación a modo de arqueología de las realidades y experiencias de las mujeres para constituir a éstas en el relato, por fin, como sujetos históricos; sino que también se trata de refundar un espacio de memoria en el que arraigar una tradición *desde* el afuera constitutivo del relato patriarcal. Una narrativa que permita a las mujeres presentes comprender la herencia cultural y los códigos a través de los que se relacionan con el mundo y a las futuras concebir otras más justas, proyectar mundos en los que el imaginario no arranque toda posibilidad de

entender a las mujeres como sujeto de la historia con una referencialidad propia.

Así, la presente propuesta está elaborada, recuperando la idea de Marta Sanz, “desde la búsqueda de madres culturales en el imaginario y desde la pulsión de hablar desde otro sitio, con otra voz y de otros asuntos seguramente tan universales como el ardor guerrero o la desbordada pasión de los hombres”<sup>45</sup>. En definitiva, tesis reflexiva que pretende superar las propuestas de nuevos paradigmas normativos –sea cual fuere su procedencia– y reconocer la multiplicidad como el lugar en el que se asentarían las posibilidades de una forma no autoritaria –sino democrática– de entender y narrar el pasado, así como las manifestaciones de la herencia cultural con las cuales tejemos los relatos históricos y las narrativas nacionales presentes.

## REFERENCIAS

- Berrocal, Carla. *Doña Concha: La rosa y la espina*. Barcelona: Penguin Random House, 2021.
- Carreño López, María. “La copla y sus protagonistas”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 29 (2015): 1-17.  
<http://hdl.handle.net/10201/46239>
- Di Febo, Giuliana. *La santa de la raza: un culto barroco en la España franquista*. Barcelona: Icaria, 1988.
- *Españolas. Protagonismo, discriminación, resistencias*. Madrid: Complutense Ediciones, 2022.
- Erlj, Evelyn. “Entrevista a Pierre Nora: “El historiador es un árbitro de las diferentes memorias””. *Revista Letras Libres*, 1 de febrero de 2018.  
<https://letraslibres.com/revista/entrevista-a-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-de-las-diferentes-memorias/>.
- Gallego, Mar. “Folclóricas: heroínas de lo ilícito durante la represión franquista”. *Pikara Magazine*, 31 de octubre de 2013.

<https://www.pikaramagazine.com/2013/10/folcloricas-heroínas-de-lo-ilícito-durante-la-represión-franquista/>

García, Lidia. “La copla cautiva”. *El Salto*, 5 de agosto de 2019.  
<https://www.elsaltodiario.com/musica/lidia-garcia-copla-cautiva>.

Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.

- *El cuarto de atrás*. Madrid: Siruela, 2009.

López Gutiérrez, Luciano. *Poesía y universo de la copla*. Sevilla: Renacimiento, 2022.

Mizrahi, Liliana. *Las mujeres y la culpa: Herederas de una moral inquisidora*. Buenos Aires: Nuevohacer, 2003.

Moret, Xabier. “Terenci Moix reivindica la copla y el cine folclórico en ‘Suspiros de España’”. *El País*, 4 de junio de 1993.  
[https://elpais.com/diario/1993/06/04/cultura/739144806\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/06/04/cultura/739144806_850215.html)  
1.

Reyes Mate, Manuel. “La posmemoria”. *Con-ciencia social*, 15 (2011): 119-132.

Rodríguez López, Sofía. “Mujeres de orden y de armas tomar”. *Andalucía en la historia*, 39 (2013): 52-55.

- “Entre líneas. Estudiar a las mujeres desde el aparato a los márgenes del Franquismo”. En *El Franquismo desde los márgenes: campesinos, mujeres, delatores, menores...*, coordinado por Óscar Rodríguez Barreira, 131-145. Universidad de Almería y Universidad de Lleida, 2013.

Ruiz Franco, Rosario. “Mujeres y Franquismo: la política feminizadora del Régimen”. En *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*, Rosario Ruiz Franco, 21-31. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

- “Mujeres y derecho: la vuelta a una legislación decimonónica”. En *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*, Rosario Ruiz Franco, 31-49. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

- Sanz, Marta. *Monstruos y centauros: Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Sieburth, Stephanie. *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Martín Patino, Basilio, dir. *Canciones para después de una guerra*. 1976.
- Vasallo, Brigitte. *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Madrid: Larousse, 2021.
- Zafra, Remedios. *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017

---

<sup>1</sup> Evelyn Erij, «Entrevista a Pierre Nora: “El historiador es un árbitro de las diferentes memorias”», *Revista Letras Libres*, 1 de febrero de 2018, <https://letraslibres.com/revista/entrevista-a-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-de-las-diferentes-memorias/>.

<sup>2</sup> Brigitte Vasallo, *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase* (Madrid: Larousse, 2021), 71.

<sup>3</sup> Brigitte Vasallo, *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase...*, 71.

<sup>4</sup> Luciano López Gutiérrez, *Poesía y universo de la copla* (Sevilla: Renacimiento, 2022), 23.

<sup>5</sup> Rosario Ruiz Franco, “Mujeres y Franquismo: la política feminizadora del Régimen”, en *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 21-31, 25.

<sup>6</sup> Sofía Rodríguez, “Entre líneas. Estudiar a las mujeres desde el aparato a los márgenes del Franquismo”, en *El Franquismo desde los márgenes: campesinos, mujeres, delatores, menores...*, coord. Óscar Rodríguez Barreira, (Universidades de Almería y Lleida, 2013), 131-145., 3.

<sup>7</sup> Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona: Anagrama, 1987), 74.

<sup>8</sup> Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española...*, 74.

<sup>9</sup> Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española...*, 74.

<sup>10</sup> Giuliana Di Febo, *Españolas. Protagonismo, discriminación, resistencias* (Madrid: Complutense Ediciones, 2022), 85.

<sup>11</sup> Giuliana di Febo, *La santa de la raza: un culto barroco en la España franquista* (Barcelona: Icaria, 1988), 32.

<sup>12</sup> Sofía Rodríguez, “Mujeres de orden y de armas tomar”, *Andalucía en la historia*, nº39 (2013), 52.

<sup>13</sup> *Canciones para después de una guerra*, dirigido por Basilio Martín Patino, 1971-1976.

<sup>14</sup> *Canciones para después de una guerra*, dirigido por Basilio Martín Patino, 1971-1976.

<sup>15</sup> Stephanie Sieburth, *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista* (Madrid: Cátedra, 2016).

<sup>16</sup> Luciano López Gutiérrez, *Poesía y universo de la copla* (Sevilla: Renacimiento, 2022), 13.

<sup>17</sup> Lidia García, “La copla cautiva”, *El Salto*, 5 de agosto de 2019.

<sup>18</sup> *Carmen de España*, Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel Quiroga, 1952. Escrita para ser interpretada por Juanita Reina.

<sup>19</sup> *Carmen de España*, León, Quintero y Quiroga, 1952.

- 
- <sup>20</sup> Xabier Moret, “Terenci Moix reivindica la copla y el cine folclórico en ‘Suspiros de España’”, *El País*, 4 de junio de 1993.
- <sup>21</sup> *Compuesta y sin novio*, Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel Quiroga, 1944.
- <sup>22</sup> Luciano López Gutiérrez, *Poesía y universo de la copla...* 17.
- <sup>23</sup> *La otra o Romance de la otra*, Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel Quiroga, 1948.
- <sup>24</sup> *Yo soy esa*, Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel Quiroga, 1952.
- <sup>25</sup> Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (Madrid: Siruela, 2009), 134.
- <sup>26</sup> *La Parrala*, Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel Quiroga, 1940.
- <sup>27</sup> *La Lirio*, Rafael de León, Manuel Quiroga y José Antonio Ochaíta, 1940.
- <sup>28</sup> *Ojos Verdes*, Rafael de León, Salvador Valverde y Manuel Quiroga, 1935. Cabría aquí atender al trasfondo homoerótico de esta copla en el origen de su letra, pues el vínculo entre la copla y la homosexualidad clandestina es un tema de gran interés en los estudios culturales contemporáneos.
- <sup>29</sup> Luciano López Gutiérrez, *Poesía y universo de la copla* (Sevilla: Renacimiento, 2022), 34.
- <sup>30</sup> *Lola Puñales*, Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel Quiroga, 1948.
- <sup>31</sup> *Tatuaje*, Rafael de León, Manuel Quiroga y Xandro Valerio, 1941.
- <sup>32</sup> María Carreño López, “La copla y sus protagonistas”, *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, nº29 (2015): 1-17. <http://hdl.handle.net/10201/46239>, 5.
- <sup>33</sup> *Cárcel de Oro*, Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel Quiroga, 1957.
- <sup>34</sup> Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española...*, 37.
- <sup>35</sup> *La hija de Don Juan Alba*, Luis Rivas y Francisco Infante Florido.
- <sup>36</sup> Sofía Rodríguez, “Entre líneas. Estudiar a las mujeres desde el aparato a los márgenes del Franquismo”, en *El Franquismo desde los márgenes: campesinos, mujeres, delatores, menores...*, coord. Óscar Rodríguez Barreira, (Universidades de Almería y Lleida, 2013), 131-145, 5.
- <sup>37</sup> Marta Sanz, *Monstruos y centauras: Nuevos lenguajes del feminismo* (Barcelona: Anagrama, 2018), 117.
- <sup>38</sup> Esta cuestión ha sido abordada en profundidad en: Balsebre, Armand, y Rosario Fontova. *Las cartas de Elena Francis: Una educación sentimental bajo el franquismo*. Madrid: Cátedra, 2018.
- <sup>39</sup> Palabras de la investigadora Lidia García recogidas en: Carla Berrocal, *Doña Concha: La rosa y la espina* (Barcelona: Penguin Random House, 2021).
- <sup>40</sup> Eugenio Cortés, “Los estudios culturales españoles hoy: entre la tradición y la posmodernidad”, *La cultura española, entre la tradición y la modernidad, nuevos retos para la enseñanza del español*, 269.
- <sup>41</sup> Manuel Reyes Mate “La posmemoria”, *Con-ciencia social*, nº15 (2011), 127.
- <sup>42</sup> Remedios Zafra, *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Barcelona: Anagrama, 2017), 126.
- <sup>43</sup> Liliana Mizrahi, *Las mujeres y la culpa: Herederas de una moral inquisidora* (Buenos Aires: Nuevohacer, 2003), 42.
- <sup>44</sup> Ambas nombradas en el artículo de Mar Gallego, “Folclóricas: heroínas de lo ilícito durante la represión franquista”, *Pikara Magazine*, 31 de octubre de 2013.
- <sup>45</sup> Marta Sanz, *Monstruos y centauras: Nuevos lenguajes del feminismo ...*, 62.

*Mirando al siglo XX español desde la cultura popular: fantasía, cuestionamiento y reflejo*

**MIRADAS CINEMATOGRAFICAS Y  
CULTURA POPULAR**

**8. Cuando el ideal romántico trasciende al Bécquer histórico:  
El huésped de las tinieblas (1948) como paradigma filmico de  
Gustavo Adolfo Bécquer por Pablo Úrbez\***

Con el título *El huésped de las tinieblas* se estrenó en España en 1948 la biografía filmica de Gustavo Adolfo Bécquer, dirigida por Antonio del Amo y producida por Sagitario Films. La película se adecúa a la línea trazada por el género melodramático español de la década de 1940, en muchos casos constituido por cintas ambientadas en época decimonónica. En estos casos, la trama principal radica en la dificultad para consumar el amor entre el protagonista y la persona amada, lo cual provoca el conflicto dramático del personaje. A estos componentes narrativos va parejo un estilo formal, que responde a uno de los modelos de estilización planteados por Zunzunegui y Castro de Paz: el modelo obsesivo-delirante. Tanto los elementos narrativos como los formales se hallan al servicio de una imagen mítica de Gustavo Adolfo Bécquer, caracterizada por el ideal romántico del artista-genio sufriente. Esta imagen se consolidó a la muerte del poeta y perduró en el primer tercio del siglo XX. La elaboración del guion de *El huésped de las tinieblas* es coherente con tal imagen mitificada, lo cual se manifiesta en la modificación y supresión de factores biográficos y cronológicos del Bécquer histórico en la construcción del personaje cinematográfico.

**1. CONTEXTUALIZACIÓN, PRODUCCIÓN Y ESTRENO**

*El huésped de las tinieblas* fue el segundo proyecto desarrollado por la productora Sagitario Films, tras el estreno de *Cuatro mujeres* en 1947. La productora decidió mantener gran parte de aquel equipo, pues nuevamente

---

\* Universidad Villanueva. Orcid: 0000-0001-7781-8888



dirigió Antonio del Amo y escribió el guion Manuel Mur Oti, además de figurar Manuel Berenguer en la fotografía y Jesús García Leoz como compositor.

Según Santiago Aguilar, la financiación de Sagitario Films estuvo a cargo de Johannes Bernhardt, un alemán vinculado a España desde su llegada al Marruecos español en la década de 1930. Durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, Bernhardt promovió actividades a favor de la Alemania nazi, bien a través de redes políticas, bien a través de empresas. Tras la derrota de Alemania en la guerra, permaneció en Madrid, buscando la manera de evitar la purga de los aliados y de mantener íntegro su capital financiero<sup>1</sup>.

Mur Oti, entonces vendedor de máquinas de escribir y radios, había terminado de redactar una novela titulada *Destino negro*, cuando su amigo Antonio del Amo le animó a adaptarla a un guion cinematográfico y presentarla al concurso del Sindicato Nacional del Espectáculo. Obtuvo el segundo premio en la categoría de “Comedia dramática”<sup>2</sup>, y Mur Oti decidió entonces recorrer Madrid buscando una productora que filmase su guion. Santiago Peláez, un contable vinculado a una empresa alemana y amigo del escritor, le proporcionó un encuentro con Bernhardt, hasta entonces ajeno al mundo del cine<sup>3</sup>.

Mur Oti mostró al empresario alemán las posibilidades del negocio del cine, ofreció su guion e incluso acabó por idear el nombre de Sagitario Films para la productora, así como diseñar su logotipo<sup>4</sup>. A Bernhardt le entusiasmaron aquellas posibilidades cinematográficas, y aceptó, pero tras constituir la productora en 1947 se optó por filmar otra historia escrita por Mur Oti: *Cuatro mujeres*. Santiago Peláez se convirtió en el secretario del consejo de Administración, que presidió el ingeniero Félix Bueno de Linares. En todo momento, Bernhardt permaneció en un segundo plano.

Nieto Jiménez recoge que, tras estrenar *El frente de los suspiros* en 1942, Juan de Orduña optó por dirigir comedias con Cifesa

y renunciar a un proyecto sobre la vida de Gustavo Adolfo Bécquer que venía arrastrando desde 1940. Hubiera sido la culminación de su proyecto lírico-cinematográfico, para el que contaba con la participación de los mismos actores de sus cortometrajes poéticos, Luis Peña y Maruchi Fresno, pero el guión escrito con Felipe Lluch y Santiago de la Escalera, aprobado por la censura en abril de 1942, se aparcó sin que sepamos la causa exacta y sin que nunca más pudiera ver la luz<sup>5</sup>.

En octubre de 1947, Santiago Peláez presentó ante la Administración cinematográfica un proyecto titulado *El huésped de las tinieblas*, para el cual estimaba un presupuesto de 3.250.000 pesetas. Mur Oti firmaba el guion, y el nombre de Antonio del Amo figuraba como director<sup>6</sup>. Para Aguilar, el proyecto se concibió como una “respuesta”<sup>7</sup> a una película argentina acerca de Gustavo Adolfo Bécquer, estrenada el año anterior: *El gran amor de Bécquer*. Dirigida por Alberto de Zabalía, contaba con la participación de los exiliados españoles María Teresa León y Rafael Alberti, además de José María Beltrán como director de fotografía. Aunque resulte verosímil la tesis de Aguilar, todavía queda por comprobar de qué modo la productora conoció *El gran amor de Bécquer*, teniendo en cuenta que dicha película no se estrenó en España.

Los informes de la censura valoraron positivamente el guion, aunque sin excesivos alardes. Francisco Ortiz lo calificó de “bueno” y destacó su “tono y aliento poético y romántico”, pero criticó la escena inicial de duelo, las intervenciones del embajador inglés en la política española y, especialmente, la larga escena del sueño de Bécquer, considerada “inadmisibles en su aspecto moral”<sup>8</sup>. Para Mauricio de Begoña, resultaba acertada la fusión de realidad y fantasía, y podía ser una buena herramienta contra “la aparente actual despreocupación acerca de la poesía y el sentimiento”. A diferencia de Ortiz, salvaba la escena onírica: “hay también un intento de envenenamiento que se verifica durante un sueño febril del poeta, y es admisible como pesadilla”<sup>9</sup>. Finalmente, José María Elorrieta manifestaba

uno de los aspectos ya apuntados en nuestro estudio acerca de las biografías filmicas: su validez o no como testimonio de la vida del sujeto, más allá de la calidad o mediocridad de su trama. Así, esgrimía que al leer este guion que pretende ser biográfico de Gustavo Adolfo Bécquer hubiéramos querido encontrar más detalles de su vida, mayor ambientación de la época, una corrección de diálogos lo más aproximada posible al poeta y sus amigos. Como trama romántica el guion es aceptable, pero como manifestación de la vida de Bécquer, creemos no logra reunir la altura literaria, histórica y a la postre cinematográfica que requiere<sup>10</sup>.

El permiso de rodaje fue concedido el 7 de noviembre<sup>11</sup>. En marzo de 1948, *Primer Plano* entrevista a cuatro componentes de la película, y su director de producción declaraba en referencia al rodaje:

“Ha sido preciso reconstruir el monasterio de Veruela, con sus grandes claustros; se ha hecho también necesario levantar en los estudios la sala del Teatro Real y la portada del señorial coliseo. Y en algunos de los decorados, de costosa realización, solo se han empleado un día... En fin, que todo esto representa mucha actividad y también mucho dinero. Pero conste que, no obstante, hemos ido a la demostración de que se puede hacer una gran película con un presupuesto más reducido del que, por lo general, se le asigna a esta clase de producciones<sup>12</sup>”.

En verano, la Junta clasificó la película en la categoría Segunda A, por lo cual recibió únicamente dos permisos de doblaje<sup>13</sup>. La película se estrenó en septiembre de 1948 en el cine Capitol de Madrid, en una función de gala patrocinada por la Asociación de Amigos de Bécquer. Su presidente, Fernando José de Larra, declaró que “no se trata de una biografía [...] falsa e irrespetuosa, sino de una bella fantasía, casi de una leyenda digna de figurar entre las que salieron de su pluma privilegiada”<sup>14</sup>; otro de los miembros de la Asociación señalaba que “desde el cielo verá Gustavo que le recordamos sus amigos y que su memoria la embellece esta hermosa producción, que es, a la vez, motivo de orgullo para España”<sup>15</sup>.

No obstante, a pesar del entusiasmo inicial en aras de su estreno, las valoraciones de la película resultaron dispares. A *Primer Plano* le resultó grata, pues todo este juego entre la realidad y la ficción está bien construido para hacer la película con el sentido que han querido darla sus autores. Es decir, como traducción en imágenes de su poesía. [...] El mundo de los sueños juega un importante papel argumental. [...] Y el tono que se le ha dado a la película corresponde al intimismo que debía tener y tiene. [...] impecable en su sereno equilibrio entre de lo clásico y lo moderno, el film está lleno de buenas secuencias<sup>16</sup>.

De manera análoga, *Imágenes* la celebró como “el gran modelo de un cine psicológico humano apenas cultivado en la cinematografía mundial. [...] Un filme verdaderamente psicológico sobre un guion de Manuel Mur Oti bien trazado y perfectamente orientado”<sup>17</sup>.

Pero, desde otro ángulo, *ABC* criticó el filme como un folletín de poca fortuna, en el que no se escatiman los recursos de la más fácil sensiblería y de la más vulgar truculencia. [...] resulta monótono, lento y aburrido, y en ningún instante la emoción prende en el espectador. Punto y aparte habría que haber para la fotografía. Es excelente. Pero una buena película no es nunca una serie de buenas fotografías<sup>18</sup>.

En otoño, la Junta decidió revisar su calificación del filme y acabó concediéndole la categoría de Primera B. A pesar de todo, la disparidad en las críticas y la complejidad del filme -dado su tono surrealista y su distanciamiento respecto a una detallada biografía del poeta- acabaron suponiendo un obstáculo para reconocer esta película homenaje a Bécquer como un filme de Interés Nacional e incluso como una película de Primera Categoría.

## **2. RESUMEN DEL ARGUMENTO**

A continuación, expondremos una sinopsis personal de la película. Otras sinopsis más breves pueden hallarse en Hueso<sup>19</sup> y Pérez Núñez<sup>20</sup>.

Dos policías en diligencia tratan de llegar a tiempo para detener un duelo a pistola a las afueras de Madrid. Quienes se enfrentan -por cuestiones políticas- son el capitán Goyeneche y Enrique del Llano, cuyo padrino es el pintor Casado del Alisal. Antes de que lleguen los policías, Enrique mata al capitán, aunque queda herido, y huye rápidamente junto al pintor. Por iniciativa de Casado del Alisal, se dirigen a casa de Valeriano Bécquer, amigo suyo, confiando en que esconda a Enrique. Quien les abre la puerta de la casa es Gustavo Adolfo Bécquer, que a pesar de los riesgos acepta darles auxilio. Mientras tanto, un coronel comunica a la familia de Enrique, su hermana Dora y su tía Laura, que ha vencido el duelo. Rápidamente, Dora acude a la embajada de Inglaterra para transmitir la noticia al embajador, participante en el juego político. Allí saluda también a Mr. Arthur Arlen, quien la pretende.

Posteriormente, Dora visita a su hermano en casa de los Bécquer. El poeta se enamora cuando la ve por primera vez, aunque le aflige pensar que ella es amante de Enrique. Resuelto el equívoco, charla afectuosamente con ella. Dora permanece en la casa hasta bien entrada la noche con el propósito de facilitar la huida de Enrique -le busca la policía-, y mientras tanto descubre las rimas del poeta, ambos sintonizan y ella le sirve de inspiración para componer. La policía llama a la casa y Dora resuelve la situación, engañando a estos hombres, ante la inoperancia de Bécquer. Finalmente, Enrique logra escapar al extranjero.

Gracias a que, para no levantar sospechas, Bécquer ejerce de transmisor de las cartas que envía Enrique a su familia, el poeta y ella pueden verse en el parque del Retiro con asiduidad. Su amor se consolida, pero temen los obstáculos sociales a un posible matrimonio dada la condición económica del poeta. Interrogando y amenazando a los cocheros, Laura descubre la

relación de su sobrina con Bécquer. El poeta, por su parte, logra escribir recurrentemente, aunque su hermano lamenta que deje de frecuentar sus amistades anteriores y, en especial, la de una joven aspirante a cantante, Ángeles. En la siguiente cita entre Bécquer y Dora, Laura les sorprende y amonesta a su sobrina. Poco después, la tía se presenta en casa del poeta y le prohíbe cualquier relación con Dora, pues contraerá matrimonio con Arthur. A causa de ello, Bécquer cae enfermo y es atendido por su hermano y por Ángeles, quien está enamorada del poeta. El médico le recomienda retirarse al monasterio de Veruela para curarse. Antes de marchar, Bécquer ruega a Ángeles que le haga llegar cualquier mensaje de Dora.

Durante el trayecto en diligencia hasta el monasterio, Bécquer charla con una misteriosa mujer acerca de la muerte, pues él la desea, y posteriormente desaparece. A pesar de las atenciones del abad, el poeta no halla la paz en Veruela. Sufre esperando una carta de Dora, pero Ángeles le escribe para anunciarle que no hay noticia alguna. A causa de la enfermedad, el poeta delira durante mucho tiempo. En sus sueños, descubre su cadáver trasladado en procesión por los monjes, y después se reúne felizmente con Dora. Juntos disfrutaban de una tarde junto al arroyo y de las fiestas de Vera del Moncayo, pero tras la lluvia se ven obligados a refugiarse en una venta. Allí les espera Arthur, quien cava una tumba, pero aún no sabe quién de los tres la ocupará. Puesto que se hallan en un triángulo amoroso, para resolverlo decide servir tres tazas de té, una de ellas, al azar, envenenada. Bécquer bebe la suya y, ocultamente, la de Dora, pero quien finalmente muere envenenado es Arthur. Cuando el poeta despierta, el médico y el abad se hallan con él, insistiendo en que ha padecido un terrible sueño. Bécquer, angustiado, afirma preferir sus sueños a la vida real. Decide entonces regresar a Madrid. Tras un lapso de varios años, Bécquer se presenta con un ramo de flores en casa de Dora por su cumpleaños. Los invitados susurran y la tía Laura le desprecia, pero permanece allí gracias a Dora. Laura y Arthur se retiran a una habitación para charlar acerca del patrimonio de Dora, así como de la

inminente boda. Cuando regresan al salón, se han marchado todos los invitados excepto Bécquer, que continúa hablando con Dora. Conminan al poeta a marcharse, a lo cual accede resignado, y anuncian entonces a Dora su próxima boda. Tiempo después, Bécquer coincide con el matrimonio en el teatro. En un aparte, confiesa a Dora que no ha dejado de pensar en ella. Más tarde, Bécquer cae nuevamente enfermo y es atendido por su hermano Valeriano. Irrumpe en su casa Laura, comentando que Dora está agonizando a causa de un accidente ecuestre y no cesa de susurrar el nombre del poeta. A pesar de su enfermedad, Bécquer acude, besa a Dora y se despide. Apenas unos días después, Bécquer agoniza, rodeado por su hermano, Ángeles, el médico y un amigo. En cuanto fallece, el fantasma de Dora entra por la ventana, le recoge y juntos marchan hacia el cielo.

### **3. BREVE BIOGRAFÍA DE GUSTAVO ADOLDO BÉCQUER**

Bécquer nació en Sevilla en 1836. Pronto quedó huérfano de padre, pintor. Durante su infancia, mantuvo esa inclinación hacia la pintura, una actividad que su hermano Valeriano acabaría por desarrollar profesionalmente. Entre los dos hermanos se fraguó desde temprano una unión que los acompañaría toda la vida. A los diez años ingresó en el Real Colegio de Humanidades de San Telmo de Sevilla, y poco después quedó también huérfano de madre, por lo cual fueron adoptados por sus tíos. Con el cierre del Colegio de San Telmo en 1847, por orden de Isabel II, Bécquer se trasladó a vivir con su madrina, cuya rica biblioteca despertó en él la pasión por las humanidades. En 1854 se trasladó a Madrid. Pronto le siguió su hermano Valeriano, quien le presentaría a José Casado del Alisal, pintor como él, con quien entablaría amistad.

Durante los primeros años en la capital, el poeta se inclinó por la vida bohemia. Además de dedicarse a escribir, cultivó su afición por la música, la cual se retrotrae a su infancia sevillana. En Madrid frecuentó la ópera y las tertulias musicales, y, con mayor ahínco en los momentos de abatimiento, la

casa de Lorenzo Zamora, un amigo pianista, para oírle tocar, en ocasiones durante noches enteras<sup>21</sup>. Como recordaba Nombela:

Solo la música lograba sacarle de aquel estado anestésico y como también era para mí un verdadero revulsivo moral [...] iba a buscarle algunas veces a las ocho o a las nueve de la mañana y los dos nos encaminábamos a la plaza de Herradores, donde en el segundo piso de una casa que todavía existe y con un solo balcón de fechada y una empinada y recta escalera, habitaba D. Lorenzo Zamora el gran pianista...<sup>22</sup>.

Con frecuencia, comenzando en 1856, los hermanos Bécquer viajaron a Toledo, donde acabarían residiendo entre 1868 y 1869. Durante esta primera etapa madrileña, Bécquer trabajó como crítico y redactor, primero en *La Época* y después en *El contemporáneo*.

En 1858, el poeta enfermó gravemente por primera vez. Contrajo matrimonio con Casta Esteban en 1861. Ella era hija del médico que trataba su enfermedad. Tuvieron dos hijos, y ella un tercero bastardo, a quien Bécquer profesó cariño.

En 1863 se trasladó al Monasterio de Veruela en Zaragoza para recuperarse de su enfermedad, donde permaneció menos de un año. Marchó a Sevilla y después a Madrid, donde ejerció como censor de novelas. Se exilió brevemente en París a causa de la revolución de 1868. Cuando regresó a Madrid comenzó a dirigir *La Ilustración de Madrid*, fundado por Eduardo Gasset. En septiembre de 1870 falleció Valeriano, lo cual sumió al poeta en una honda tristeza, hasta su muerte tres meses después, el 22 de diciembre de 1870, por causa de la enfermedad.

#### **4. REALIDAD Y FICCIÓN EN *EL HUÉSPED DE LAS TINIEBLAS***

Nos encontramos ante una biografía parcial de Gustavo Adolfo Bécquer, pues no se abarca toda su vida. En concreto, la trama se inicia en una fecha indefinida pero próxima a 1860-1861, y culmina en diciembre de 1870, con la muerte del poeta. Por tanto, el filme nos presenta a Bécquer desde su



juventud (en torno a 25 años) hasta su fallecimiento en la edad adulta (34 años).

Puesto que la trama comienza en el período madrileño, su infancia sevillana y primera juventud no se narran en el filme. No hay referencia alguna a la niñez y la adolescencia del poeta, quien ya se nos presenta como un literato afincado en Madrid. Esta selección de los hechos ya predispone el relato hacia una dirección bien marcada: *El huésped de las tinieblas* no es la historia de un niño sevillano inicialmente deslumbrado por la pintura, que un día descubre su verdadera vocación hacia la literatura y se traslada a Madrid para cumplir su sueño. La película versa sobre otro asunto, directamente asociado con un Bécquer maduro y sobre las posibilidades de la creación artística.

La datación del inicio de la trama hacia 1860, y no entre 1854 y 1859, proviene del diálogo entre el embajador inglés y Dora a los siete minutos de película, cuando en referencia a la reina Isabel II, comenta a la joven: “gracias a usted puede seguir tranquila en el trono. Al conde de Montemolín se le ha hundido hoy uno de los pilares de la sublevación”.

En marzo de 1860 tuvo lugar la última insurrección del pretendiente carlista al trono, Carlos Luis de Borbón y Braganza, conde de Montemolín, que fracasó por retirarle su apoyo los sublevados. Tras ello, fue finalmente desterrado a Trieste, donde murió en 1861. Es cierto que en 1855 se había producido otro levantamiento, desencadenante de la segunda guerra carlista, pero entonces se sucedería un lapso de siete años entre 1855 y 1862, fecha anunciada por un rótulo a mitad de película.

A causa del reducido número de hitos dramáticos en la vida del poeta entre 1860 y 1861, es más verosímil dicha datación que un salto temporal entre 1855 y 1862. Por otra parte, cuando en la película Bécquer acoge a un Enrique doliente, le espeta: “lo principal ahora es curar esa herida. Yo entiendo algo de estas cosas. Como siempre estoy enfermo soy casi

indemne”. Fue en 1858 cuando el poeta cayó gravemente enfermo por primera vez, lo cual hace aún más plausible la cronología en torno a 1860.

En el filme aparecen en papeles secundarios solamente tres personajes históricos: su hermano Valeriano y sus amigos José Casado del Alisal y Lorenzo Zamora, pero realmente apenas tienen trascendencia dramática. Dora y Ángeles son personajes ficticios -de cierta inspiración histórica, como veremos-, al igual que Laura, Enrique, el coronel Ferrandiz, el embajador inglés, Arthur Arlen y el abad del Monasterio de Veruela. Bécquer se nos presenta como un hombre introvertido y solitario, disminuyendo la repercusión e influencias de sus familiares y amigos. De hecho, la dramatización llega al punto de obviar su matrimonio con Casta Esteban en 1861, de la cual tuvo dos hijos. Pero hablemos de los tres personajes representados en la película.

En la película, Valeriano es el motivo por el cual Casado del Alisal decide esconder a Enrique en casa de los Bécquer: “si ustedes no opinan otra cosa, [vamos] a casa de Valeriano Bécquer. Es un buen amigo y está completamente al margen de estos problemas”. Como dirección, señalan “Cabestreros 20”, una calle en la cual no vivieron los Bécquer. A la altura de 1860, el poeta residía, sin su hermano, en la calle de la Visitación -hoy denominada Manuel Fernández y González-, junto a la calle del Príncipe.

En el filme, no obstante, Casado y Enrique no hallarán a Valeriano en casa -sino a Gustavo Adolfo, que es quien esconde y cuida de Enrique-, puesto que "está en Toledo". Como hemos dicho, los hermanos Bécquer viajaron frecuentemente a Toledo a partir de 1856, y residieron allí entre 1868 y 1869. Valeriano no aparecerá, de este modo, hasta los 23 minutos de película, cuando regrese a casa por la noche y sorprenda a su hermano Gustavo Adolfo escribiendo. Por tanto, Valeriano realmente está al margen de los problemas de Enrique y de Casado.

Cuando el poeta cae enfermo, Valeriano está presente con el médico junto a su cama, y es quien propone el retiro durante una temporada en el

monasterio: “¿Cuándo podrá salir para Veruela?”, pregunta al médico. Posteriormente, prepara su equipaje para dicho viaje con la ayuda de Ángeles, a quien procura animar: “volverá pronto”, pese a la desilusión de ella.

Valeriano no aparecerá en el filme hasta la última recaída del poeta en su enfermedad, y después en la última escena junto a su lecho de muerte. Una presencia anecdótica y no exenta de paradoja, puesto que Valeriano falleció en septiembre de 1870 y su hermano Gustavo Adolfo cuatro meses después, en diciembre.

En cuanto a José Casado del Alisal, su presencia sí resulta relevante para el avance de la acción, aunque solo aparezca en los trece primeros minutos del relato. Actúa como padrino de Enrique junto al coronel Ferrandiz, lo conduce a casa de Bécquer para esconderlo y, cuando Dora se presenta en dicha casa, él la recibe y responde a las preguntas del poeta acerca de ella. Aunque no sepamos en qué momento concreto se conocieron Bécquer y Casado del Alisal, ambos coincidieron en las tertulias culturales del Café Suizo de Madrid. Muchos de quienes allí se reunían “acudían con frecuencia al estudio de Casado para comentar sus obras o para hablar de temas de la candente actualidad política”<sup>23</sup>. Aunque el pintor aparezca en el filme vinculado a Enrique en una misión para salvar a la reina, no resulta plausible que realmente participase en cuestiones políticas de tal calibre. Curiosamente, sí jugó un papel decisivo en relación a Bécquer, no reflejado en la película: a su muerte, él propuso a diferentes personalidades sufragar y promover la publicación de sus obras completas.

En el filme, Valeriano informa a Gustavo Adolfo de que ha estado “toda la tarde en casa de Zamora”, y luego añade que “Lorenzo y Ángeles están extrañadísimos de que no vayas”. Precisamente tras este diálogo, se desarrolla una breve escena entre Lorenzo Zamora y Ángeles. Él interpreta a Mozart al piano, esperando que ella cante, mas no arranca porque permanece abstraída pensando en Bécquer. Zamora trata entonces de

mostrarle que el poeta no tiene ningún interés en ella, a pesar de su perseverancia en su enamoramiento: “ya ves cuánto tiempo lleva sin venir a vernos”. A este rol testimonial se añade su presencia en la última escena del filme, junto al lecho del poeta.

Abordemos ahora algunas cuestiones referentes a la época de desarrollo del filme: 1860-1870. El filme tiene lugar durante los últimos años del reinado de Isabel II<sup>24</sup> y los primeros del Sexenio democrático. Entre 1860 y 1863 gobernó la Unión Liberal de O'Donnell; le sucedieron en el poder primero Narváez y luego González Bravo en un régimen conservador, y la revolución de 1868 dio lugar al destierro de Isabel II y el establecimiento de un gobierno provisional, que duraría hasta el advenimiento de Amadeo I de Saboya en 1871. Por tanto, Bécquer fallece cuando todavía existe un gobierno provisional.

El duelo entre Enrique y el marqués de Goyeneche, así como las referencias al conde de Montemolín y a la seguridad de Isabel II en el trono, en los primeros minutos del filme, dan cuenta de los continuos pronunciamientos y conspiraciones políticas -de todos los signos- que marcaron la inestabilidad del reinado. También convive con esta realidad la injerencia del embajador inglés en la política española, puesto que a causa del Tratado de la Cuádruple Alianza (1834) los gobiernos inglés y francés procuraron asegurar el trono de Isabel II si promovía un gobierno liberal-constitucional. Sin embargo, el personaje de Bécquer permanece al margen de las cuestiones políticas, pues la Historia con mayúsculas no tiene repercusión en el relato. La revolución de septiembre de 1868 provocó el exilio de Isabel II, de sus ministros y de numerosas personas afines a la monarquía, entre ellos Bécquer, que permaneció varios meses en París<sup>25</sup>. Sin embargo, esta realidad no se menciona en el filme. En cuanto al ambiente romántico-cultural de la época -ya en connivencia con el realismo-, se refleja en las tertulias de la casa de Zamora -aunque interprete a Mozart al piano, y no, por ejemplo, a Chopin, a quien admiraba Bécquer-, en la representación

operística con Ángeles como soprano y en la velada nocturna por el cumpleaños de Dora.

## **5. DETONANTE DE LA ACCIÓN Y CONFLICTO DRAMÁTICO DEL PERSONAJE**

El detonante de la acción tiene lugar a los cinco minutos de película, cuando Casado del Alisal irrumpe en casa de Bécquer solicitando asilo para Enrique, herido. Esta escena supone también la primera intervención de Bécquer en el relato. Aunque no hayamos podido observar con anterioridad al protagonista, le suponemos en un universo estable y sin complicaciones, e incluso podemos imaginarlo ajeno a la política, pues, en referencia a Valeriano, comenta Casado del Alisal: “Es un buen amigo y está completamente al margen de estos problemas”. Por tanto, la llegada de los dos personajes a casa de Bécquer desestabiliza ese universo inicial, en tanto que el caos -el duelo, la policía, la política- entra por la puerta. Suponemos a Bécquer como un personaje inicialmente pasivo -no ha intervenido hasta entonces- y el catalizador propicia su actividad, pues decide ayudar a Enrique.

De alguna manera, esta dicotomía entre la acción y la pasividad, entre el caos del mundo y la aparente tranquilidad del mundo propio, será una constante durante el filme. A la vez, se halla vinculada al conflicto del protagonista, no manifiesto en esta escena sino a partir del minuto diez, en el mismo escenario, cuando tras una elipsis irrumpe Dora. Inicialmente, Bécquer se siente atraído por ella, pero, a causa de una confusión en el diálogo, piensa que es la novia de Enrique, lo cual genera su desilusión: “Antes sentía compasión por Enrique y ahora le envidio”. Tras esa primera atracción, el protagonista se refugia en su mundo melancólico percibiendo como un imposible alcanzar su amor, y este será el conflicto permanente del filme: la dificultad para consumir su amor con Dora. Pronto, otro comentario fortuito le descubre la verdad: no son novios, sino hermanos,

pero esta alegría -como señalamos- no es resultado de la acción del poeta, sino de una circunstancia favorable.

Observamos así cómo el conflicto del protagonista permanece ligado a sus deseos, en sus anhelos y necesidades: *desea* a Dora, mas no es posible. Este hecho demuestra la constante de la película: la impotencia de Bécquer para sobreponerse a los obstáculos, para vencer el conflicto. Algunas acciones fortuitas propiciarán el encuentro entre los amantes, pero el poeta permanecerá dominado por la pasividad, evitando la acción.

Si nos referíamos con anterioridad a los obstáculos externos e internos, debemos señalar que los internos pesan más sobre el protagonista. Partiendo en primer lugar de las dificultades externas, observamos que la tía Laura vigila la actividad de Dora, visita al poeta para prohibirle reunirse con ella y le deja en evidencia ante los invitados en el cumpleaños de Dora; la situación socioeconómica de Bécquer es paupérrima, y Arthur Arlen colma a Dora de regalos y supone un excelente partido matrimonial. Pero, como comentábamos, el temperamento y el carácter del protagonista son los verdaderos impedimentos para la resolución del conflicto. La actitud melancólica del poeta, su pasividad e impotencia ante los acontecimientos -agravado por su enfermedad- son realmente la causa de su desgracia, en tanto prefiere el placer de un sueño antes que enfrentarse a la realidad. Tan solo una vez abandona la pasividad para vencer un obstáculo: durante el sueño, cuando, además de su copa, bebe la posible copa envenenada de Dora para evitarle la muerte. Dicha acción subraya aún más la impotencia del protagonista: es capaz de una acción heroica durante el sueño, pero en la realidad no se enfrenta a los problemas.

## **6. POSIBLES FUENTES DE INSPIRACIÓN EN LA ELABORACIÓN DEL GUION**

La entrevista que concedió Mur Oti a *Pimer Plano* medio año antes del estreno del filme resultaba muy ilustrativa acerca del proceso de

documentación y su pretensión de veracidad: “no existe la biografía de Bécquer. Bécquer fue un hombre sin biografía. Los episodios que de su vida conocemos tienen muy poco que ver con su pensamiento. Yo he ido a hacer una biografía apasionada. Más claro: he pretendido la interpretación ideal de la figura y del pensamiento del poeta”<sup>26</sup>. Para resaltar aún más la intención de los cineastas, aparecía el siguiente rótulo al inicio del filme, tras los títulos de crédito: “Esta película no es una biografía de Gustavo Adolfo Bécquer, sino una interpretación fantástica de los sueños atormentados y sublimes del gran poeta sevillano”.

Como hemos observado en los aspectos biográficos, el guionista obvió y descartó numerosos elementos de la vida del poeta: su matrimonio con Casta Esteban, sus hijos, sus estancias en Sevilla y en Toledo; y tampoco respetó la cronología ni el orden de otros acontecimientos: en el filme visita Veruela hacia 1860, cuando realmente no fue allí hasta 1863, y su hermano Valeriano no le acompañó en el lecho de muerte pues falleció tres meses antes. Partiendo de esta base, aunque el propósito del filme no radique en narrar exhaustivamente la vida del poeta, sino en profundizar en su alma y en sus obras, conviene tener presente la variedad de estudios y biografías publicados acerca de Gustavo Adolfo Bécquer, en tanto contribuyeron a inspirar los acontecimientos del filme e incluso a los personajes ficticios.

Por iniciativa de Casado del Alisal, Augusto Ferrán y Ramón Rodríguez Correa publicaron las obras completas de Bécquer a su muerte, acumulando pronto grandes éxitos. De hecho, literatos y no literatos comenzaron a imitar sus rimas, que pronto se conocieron como *becquerianas*, tanto desde un prisma serio como desde la parodia<sup>27</sup>. Cuando en 1913 se trasladaron los restos mortales del poeta a Sevilla, se incrementó su popularidad y aparecieron los primeros análisis de su obra. El estudio serio pionero fue *Gustavo Adolfo Bécquers Leben und Schaffen*, de Franz Schneider, publicado en 1914, al cual siguieron *Bécquer. Biografía anecdótica* (1915), de Juan López Núñez, y *Bécquer. Ensayo crítico acerca de su personalidad*

*literaria* (1916), de Herminio Madinaveitia, entre otros. Según Rubio Jiménez, “la cada vez más intensa demanda social de noticias sobre el poeta y la lectura en clave biográfica ingenua de su literatura dio lugar a una inmensa proliferación de escritos carentes de consistencia documental y llenos de suposiciones, muchas veces construidas sobre las propias ficciones del poeta”<sup>28</sup>. El autor señala que Julia Bécquer, sobrina del poeta, se vio obligada a intervenir para narrar sus recuerdos sobre Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, con el propósito de filtrar los hechos verdaderos entre la cantidad de rumores y leyendas.

Durante las décadas siguientes continuó esta publicación de obras “que han entorpecido la elaboración de unas biografías más exactas del poeta”<sup>29</sup>, entre las cuales Rubio Jiménez cita *Bécquer, el poeta del amor y del dolor* (Pedro Marroquín y Aguirre, 1927); *Bécquer* (José Andrés Vázquez, 1929), aunque este tenga mejor documentación; *El último amor de Bécquer* (Adolfo de Sandoval, 1941); *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer* (Laura de Noves, 1942) y *Bécquer redivivo y el encanto de Toledo* (Adolfo de Sandoval, 1943). Además, debemos citar otras biografías de gran calidad literaria pero que, del mismo modo, brillan por su inexactitud, como fueron las publicadas por Benjamín Jarnés: *Doble agonía de Bécquer* (1936), y por María Teresa León: *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer. Una vida pobre y apasionada* (1945), en la cual se basó la película argentina estrenada en 1946.

Pero quien más contribuyó a distorsionar la imagen de Bécquer fue Fernando Iglesias Figueroa, un literato sin éxito que, a comienzos de los años veinte, rescató de un supuesto olvido numerosas rimas y leyendas del poeta, realmente escritas por él pero que acabaron por acoplarse con naturalidad al corpus becqueriano. En su labor como estudioso del escritor, verdaderamente sacó a la luz escritos desconocidos que halló en revistas y periódicos de la época, pero juntos a tales hallazgos deslizó rimas y leyendas propias atribuyéndoselas al poeta. A través de un enredado sistema



de falsificaciones, Iglesias Figueroa diseñó cartas y notas autobiográficas para probar la veracidad de sus descubrimientos, engañando a críticos y académicos por décadas. Entre sus fraudes, ideó a una supuesta musa, Elisa Guillén, a quien dedicó el poema *A Elisa*. Durante ese tiempo, las ediciones de las obras completas del poeta reunieron indiscriminadamente las verdaderas rimas de Bécquer con las falsificaciones escritas por Iglesias Figueroa. No fue hasta los años sesenta cuando el investigador Rafael Montesinos, con el fin de redactar una biografía de Bécquer, entrevistó a Iglesias Figueroa, quien confesó el fraude, lo cual dio lugar a una revolución en los estudios becquerianos y el cribado de las obras del poeta<sup>30</sup>.

Cuanto nos interesa de este aspecto en relación con *El huésped de las tinieblas* es que Mur Oti, a la hora de escribir su guion, partió de aquel entresijo de medias verdades, rumores, leyendas y sucesos sin prueba alguna acerca de la vida del poeta. Aunque no existiese en su ánimo la intención de narrar exhaustivamente la vida de Bécquer, la propia imagen del protagonista se hallaba, en parte, distorsionada a causa del escaso rigor científico en los estudios y su generalización como poeta *popular*. Por estos motivos, la propia vida de Bécquer se mostraba propensa a su dramatización cinematográfica.

No hubo en la vida de Bécquer un personaje como Dora, pero el misterio referido a musas como Elisa Guillén y el aura que adquirió el escritor como hombre desdichado en amores otorgaban verosimilitud al relato. Ninguna mujer llamada Dora inspiró a Bécquer las rimas que escribe durante el filme, pero la ausencia de pruebas documentales acerca de las numerosas rimas continuamente descubiertas daba verosimilitud al hecho cinematográfico. Tampoco existió una dama conocida como Ángeles, contertulia de Bécquer en las veladas en casa de Lorenzo Zamora y doliente al no ser correspondida en su amor; pero sabemos de los breves amores del poeta a su llegada a Madrid, de cómo él suspiró por Julia Espín, hija del músico Joaquín Espín y Guillén y posteriormente cantante de ópera, y de

sus infidelidades durante su matrimonio con Casta Esteban. La mezcla de estos elementos, unos confirmados en aquella época, otros envueltos en la leyenda y aún por comprobar, configuraban un clima romántico verosímil para situar el tema fundamental de la obra de Antonio del Amo y Mur Oti: cómo un hombre enfermo y de gran sensibilidad alumbra su obra literaria a raíz del sufrimiento amoroso.

## **7. CONCLUSIÓN**

Tras haber analizado los puntos anteriores, debemos finalmente preguntarnos por el sentido del relato, por el tema acerca del cual Antonio del Amo y Manuel Mur Oti reflexionan a través de esta trama. Esto es, apartando momentáneamente a Gustavo Adolfo Bécquer, ¿qué nos cuenta realmente *El huésped de las tinieblas*?

En primer lugar, partimos de que el filme es un relato trágico: su protagonista no satisface -en vida- sus deseos, pues solo colma su anhelo tras la muerte. Por este motivo, la vida, la realidad, resulta insoportable para el poeta: vivir solo produce dolor; la vida es sinónimo de desamor y de enfermedad. Pero para mitigar el dolor de la existencia, e incluso para hallar la felicidad, es posible refugiarse en el mundo de los sueños. Dicho mundo, además, da como resultado dos consecuencias, una directa y la otra indirecta. Directamente, se cumplen los deseos. Solo en los sueños se satisfacen los anhelos y necesidades del poeta. Pero, además, indirectamente tiene lugar la creación poética. Solo cuando Bécquer contempla a Dora durmiendo, apoyada sobre la mesa, solo cuando los dos enamorados se abstraen construyendo castillos en el aire, y solo cuando el poeta delira por culpa de la fiebre en el monasterio de Veruela es capaz de componer sus rimas.

Por tanto, podríamos formular el tema de la película del siguiente modo: el mundo de los sueños supone la única vía de escape ante el dolor de la vida, y además produce como resultado la creación poética. Así se explica que un

hombre enfermo y de gran sensibilidad sea capaz de componer sus rimas y leyendas: a raíz del sufrimiento amoroso, se refugia en sus sueños buscando la felicidad, y como fruto de ello alcanza la inspiración para escribir.

Para defender esta tesis -válida para todas las épocas y nacionalidades-, los autores del filme recurren a una situación particular y a un personaje histórico concreto: Gustavo Adolfo Bécquer. Podemos preguntarnos por qué decidieron escoger a Bécquer, es decir, por qué este personaje histórico supuestamente resultaba el cauce más adecuado para transmitir esta tesis. Más aún, tal decisión puede incluso sorprendernos cuando la realidad del personaje histórico se ficcionaliza de tal modo que la trama apenas reproduce los hechos reales. La explicación más plausible, a nuestro juicio, radica en la consolidación de Bécquer como el poeta romántico por antonomasia, en la diferencia sustancial entre la imagen mitificada de Bécquer y el Bécquer histórico, aunque esta imagen mitificada -por supuesto- parta de la base del Bécquer histórico.

Que Bécquer contrajera matrimonio con Casta Esteban, tuviese dos hijos naturales, se exiliase brevemente en París por razones políticas y presenciase la muerte de su hermano Valeriano son cuestiones tangenciales - e incluso incómodas- para el propósito del filme. Cuanto importa de Bécquer es la sensibilidad de su temperamento, su carácter soñador y enamoradizo, su amor frustrado hacia Julia Espín y otros tantos disgustos en estas lides, su enfermedad, su retiro en Veruela y la tragedia de fallecer a los 34 años. Estas cualidades del poeta son reales, y en tanto reales configuran su imagen mítica. Si quisiéramos aproximarnos al Bécquer histórico, no podríamos disociar estas cualidades de los primeros elementos, pues su suma es cuanto completa la realidad de la persona. Pero para construir un personaje dramático, para el propósito de la ficción, resulta *verosímil* tomar el Bécquer mítico como punto de partida.

Por estas razones, entendemos por qué una hipotética narración de la vida de Gustavo Adolfo Bécquer trasciende el hecho histórico y narra una verdad

universal, pues el Bécquer histórico desaparece para transformarse en un Bécquer ficcionalizado, enlazado a una imagen mítica, y capaz por tanto de actuar como vehículo de una tesis universal.

## REFERENCIAS

- Aguilar, Santiago. *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español*. Santander: Shangrila, 2021
- Alcalá, María. ‘Cronotopo e imagen del hombre en Maese Pérez el organista’, *El gnomo: Boletín de Estudios Becquerianos*, 6 (1997)
- Estruch Tobella, Joan. *Bécquer. Vida y época*. Madrid: Cátedra, 2020
- Martínez Torres, Augusto. *Cineastas insólitos: Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid: Nuer, 2000.
- Montesinos, Rafael. *Bécquer. Biografía e imagen*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Nieto Jiménez, Rafael. “El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Portela Sandoval, Francisco J. *Casado del Alisal (1831-1886)*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1986.
- Rubio Jiménez, Jesús. *Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006
- Zubiaur, Nekane. *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti*. Santander: Shangrila, 2013.

---

<sup>1</sup> Ver Santiago Aguilar, *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español* (Santander: Shangrila, 2021), pp. 19-49.

<sup>2</sup> “Noticias y comentarios: Fallo en los concursos anuales de cinematografía”, *Cine Experimental*, 11, agosto-noviembre de 1946, citado en Aguilar, *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español...*, p. 52.

<sup>3</sup> Miguel Marías, *Manuel Mur Oti, las raíces del drama* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1992), p. 224, citado en Aguilar, *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español...*, p. 53.

<sup>4</sup> Augusto Martínez Torres, *Cineastas insólitos: Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles* (Madrid: Nuer, 2000), p. 120.

- 
- <sup>5</sup> Rafael Nieto Jiménez, “El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico”. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012), p. 261.
- <sup>6</sup> Documento de petición de rodaje de *El huésped de las tinieblas*, 20-10-1947. AGA 36. 04697.
- <sup>7</sup> Aguilar, *Sagitario Films: Oro nazi para el cine español...*, p. 66.
- <sup>8</sup> Informe del censor Francisco Ortiz, 28 de octubre de 1947. AGA 36. 04697
- <sup>9</sup> Informe del censor Mauricio de Begoña, 02 de noviembre de 1947. AGA 36. 04697
- <sup>10</sup> Informe del censor José María Elorrieta, fecha desconocida. AGA 36. 04697
- <sup>11</sup> Comunicación de la Dir. Gral. de Cine a Sagitario Films. AGA 36. 04697
- <sup>12</sup> Declaraciones de Antonio Vich a Fernando Castán Palomar, “Gustavo Adolfo Bécquer en la pantalla”, *Primer Plano*, nº 388, 21 de marzo de 1948.
- <sup>13</sup> Comunicación de la Dir. Gral. de Cine a Sagitario Films. AGA 36. 04697
- <sup>14</sup> Fernando José de Larra, promoción de la película en *Primer Plano*, nº 414, 21 de septiembre de 1948, p. 10.
- <sup>15</sup> Pedro Marroquín, *Hoja del lunes*, 20 de septiembre de 1948, p. 5.
- <sup>16</sup> José Luis Gómez Tello, *Primer Plano*, nº 415, 26 de septiembre de 1948, p. 24.
- <sup>17</sup> *Imágenes*, nº 40, octubre de 1948, citado en Nekane Zubiaur, *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (Santander: Shangrila, 2013), p. 38.
- <sup>18</sup> Donald, *ABC*, 21 de septiembre de 1948, p. 15.
- <sup>19</sup> Ángel Luis Hueso, *Catálogo del cine español (1941-1950)* (Madrid: Filmoteca Española, 1998) p. 209.
- <sup>20</sup> Jesús Pérez Núñez, *Los rastros del Imperio: el ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)* (Bilbao: Libros del Jata, 2018), p. 230.
- <sup>21</sup> Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos* (Madrid: Tebas, 1976), p. 480, citado en María Alcalá, ‘Cronotopo e imagen del hombre en Maese Pérez el organista’, *El gnomo: Boletín de Estudios Becquerianos*, 6 (1997), p. 22.
- <sup>22</sup> Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005), p. 179.
- <sup>23</sup> Francisco J. Portela Sandoval, *Casado del Alisal (1831-1886)* (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1986), p. 42.
- <sup>24</sup> Acerca de Isabel II, se puede consultar Isabel Burdiel, *Isabel II. Una biografía (1830-1904)* (Madrid: Taurus, 2010).
- <sup>25</sup> Joan Estruch Tobella, *Bécquer. Vida y época* (Madrid: Cátedra, 2020), pp. 282-284.
- <sup>26</sup> Declaraciones de Manuel Mur Oti a Fernando Castán Palomar, ‘Gustavo Adolfo Bécquer en la pantalla’, *Primer Plano*, nº 388, 21 de marzo de 1948.
- <sup>27</sup> Estruch Tobella, *Bécquer. Vida y época...*, pp. 368-380.
- <sup>28</sup> Jesús Rubio Jiménez, *Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006), p. 189.
- <sup>29</sup> Rubio Jiménez, *Bécquer y la poesía contemporánea en lengua española...*, p. 189.
- <sup>30</sup> Acerca de las falsificaciones de Fernando Iglesias Figueroa, ver Rafael Montesinos, ‘Adiós a Elisa Guillén’, *Ínsula*, 289 (15-12-1970), pp. 10-12; Rafael Montesinos, ‘Fernando Iglesias Figueroa’, *Ínsula*, 528 (1990), pp. 21 -22; Estruch Tobella, *Bécquer. Vida y época...*, pp. 392-408.

## **9. Del milagro al garrote vil: autarquía, desarrollismo, turismo y crítica social bajo la mirada de berlanga por Juan Ramón**

**Such Moya\***

### **1. INTRODUCCIÓN**

En lo primero que pensamos al recordar las películas de Luis García Berlanga, es su humor, su ironía, su mal genio, su irreverencia, su ternura, su crítica. Un mundo coral heredado del sainete de Arniches, del esperpento de Valle Inclán y del Neorrealismo italiano, lleno de personajes tan reales como pintorescos y que reflejan la sociedad del momento. Nos habla de las miserias y claroscuros que habitan en cada persona y lo que supone enfrentarse a los propios miedos. Porque como señala Gómez Rufo: “Sus películas son compendios de lo que veía en la vida, de lo que le sorprendía y admiraba del mundo que conocía, de la gente y la sociedad que le rodeó”<sup>1</sup>. Haciendo visible la definición de Caparrós Lera: “Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo hoy nadie lo duda”, y que, en sí “El film es una fuente instrumental de la ciencia histórica”<sup>2</sup>. Entonces, debemos ver las películas de Berlanga como documentos de las diferentes etapas del franquismo, en las que trató con humor lo ridículo de unas situaciones basadas en un engranaje donde lo importante es sobrevivir porque todo puede empeorar, plasmado, por ejemplo, cuando le preguntaban por su estancia en la División Azul durante la II Guerra Mundial, a la que se alistó para evitar el fusilamiento de su padre que llegó a ser diputado por Unión Republicana: “Mi misión consistía en vigilar el campo enemigo con unos anteojos y unas brújulas y comunicar

---

\* Universidad de Alicante. Orcid: 0009-0009-5756-9832

lo que veía. Yo por aquello de no meterme en líos, comunicaba cosas como *hay un ruso cagando*”<sup>3</sup>.

Su fuerte influencia en la cultura popular española lo demuestra el hecho de que según la RAE *berlanguiano* significaría “Qué tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga. Una situación berlanguiana”<sup>4</sup>. No es de extrañar pues que la capacidad de éste para mostrar todo lo que le rodeaba con tanta acidez lo convierten en uno de los principales cronistas del siglo XX. Tal vez, porque a fin de lo que dijo una vez Fernando Fernán Gómez: “Como sabe la gente en la sala de estar, en la cocina, al oír a los políticos en la *tele*, al presenciar una bronca callejera, en el metro, en las aulas, que algo es berlanguiano”<sup>5</sup>.

Fotografía 1. Berlanga con Manfredi en el rodaje de El verdugo



Fuente: [berlangafilmmuseum.com](http://berlangafilmmuseum.com) (Colección García Berlanga, 1963)

## 2. LA ESPAÑA VACIADA YA EXISTÍA

Un pueblo de lo que hoy denominaríamos la España vaciada, una voz en off que explica los devenires de un lugar llamado Fontecilla, donde el tren pasa pero no para y donde languidece su viejo balneario. Así daba comienzo *Los jueves, milagro* (1957), que tuvo serios problemas con la aprobación del guion por parte de la censura con cortes, aplazamientos de rodaje e incluso con escenas que dirigiría otro realizador, Jordi Grau, no estrenándose hasta 1959. La idea le surgió a Berlanga por la noticia de una aparición en un pueblo de Castellón, La Pobla de Vinromà:

Fueron una tía mía y una cuñada que me contaron que vieron una lucecita. [...] Y contando ese milagro me salió la historia de un viejo balneario en decadencia, y las fuerzas vivas, que discuten sobre la forma de volver a poner aquello en marcha y que el pueblo recupere así un cierto esplendor. [...] Organizaban ese falso milagro y, naturalmente, una vez que ya estaba todo en marcha fracasaba, y el pueblo volvía a su estado original<sup>6</sup>.

Fotografía 2. El maestro y el cura, el nacional-catolicismo.



Fuente: [berlangafilmmuseum.com](http://berlangafilmmuseum.com) (Filmoteca Española, 1957)



La versión estrenada es la que comienza con la panorámica del tren cruzando el pueblo junto a otros planos que muestran la vida de los vecinos mientras la voz en off introduce al espectador en la trama, en lugar de la planeada inicialmente que comenzaba con don Ramón (Alberto Romea), el dueño del balneario, leyendo un viejo anuario, del cual arranca un artículo referente al milagro de Fátima mientras se escucha el goteo que producen las filtraciones provocadas por la lluvia en el techo del edificio que está repleto de trastos para recoger el agua. La primera nos muestra críticas un tanto *light* al decir que la Diputación Provincial no ha arreglado el alcantarillado prometido, incidiendo en la necesidad de realizar mejoras en las infraestructuras, pero sobre todo, intenta dejar a la Iglesia en buen lugar con la circunstancia casi *milagrosa* de que comience a llover tras las rogativas de los lugareños. En la segunda se ve la decrepitud del recinto ¿O podríamos decir España? Stanley G. Payne comenta que una vez finalizada la Guerra Civil, las nuevas autoridades se enfrentaban a la necesidad de “lograr la recuperación” del país, si bien:

[...] Los problemas más graves procedían del caos general y la desorganización que había dejado la guerra. En aquel momento la autarquía -una política basada en el nacionalismo y la autosuficiencia, bastante cerrada al mundo exterior- era el sistema que mantenían las otras tres dictaduras destacadas de Europa: Alemania, la Unión Soviética e Italia<sup>7</sup>.

Para Payne el problema vino porque las autoridades del Régimen se empeñaron en continuar con unas directrices económicas basadas en los modelos italiano y alemán en lugar de acercarse al “[...] Creciente poder económico de los aliados occidentales”<sup>8</sup>. No es de extrañar pues que la película contenga personajes que muestran el funcionamiento autocrático y egoísta de los prohombres del pueblo, asemejándose al Estado franquista, ahí tendríamos al médico, Don Evaristo (Félix Fernández), al barbero, Don

Manuel (Manuel de Juan), a los dueños del balneario, Don Ramón (Alberto Romea), y del colmado, Don Antonio (Juan Calvo Domenech), que es el alcalde, el sacerdote, Don Fidel (José Luis López Vázquez), no está incluido, quizás por imposición, o porque como diría el propio Berlanga: “[...] Yo defendía una y otra vez que era una idea ortodoxa porque va de unos individuos que quieren hacer un falso milagro. Que precisamente por ser falso, fracasa”<sup>9</sup>. Referente al turismo de balnearios, Vilar-Rodríguez y Elvira Lindoso<sup>10</sup>, hacen hincapié en que la cultura de “tomar las aguas” tuvo su apogeo a lo largo del siglo XIX y la primera parte del XX, de hecho, en la película hay diálogos que parecen varados en otro tiempo, como cuando Don Arturo (Mariano Ozores Francés) uno de los huéspedes, le pregunta a Don Ramón, que sigue leyendo el viejo anuario: “¿Cómo va el Mundo Don Ramón? ¿Ha llegado ya el debut de Josefina Vázquez?”. A lo cual recibe como respuesta “Un poco de paciencia, todavía estoy en octubre del diecisiete. ¡Esta Guerra Europea es tan larga!”, curiosamente el año que se produce el milagro de Fátima, 1917, o cuando Doña Eva (Julia Delgado) le espeta a su nieto (Luis Varela): “¡Luisito no te acerques a la cascada! Acuérdate que la hicieron los romanos”. A pesar de la manipulación nos muestra una España cimentada en valores pasados de moda como el propio mobiliario del balneario, más típico de principios de siglo que de los años cincuenta del XX. Un recinto con pocos clientes y de avanzada edad junto a un aburrido nieto adolescente y cuyas aguas medicinales son su principal fuente de ingresos.

Los problemas de la película surgieron precisamente a partir de la idea que tuvieron Berlanga y José Luis Colina, el guionista, de que un santo ayudase a los prebostes locales: “ésa era la cosa original: era verdaderamente San Dimas, pero que bajaba a poner en apuros a aquellos desgraciados que se metían en un berenjenal”<sup>11</sup>. Así que, el buen ladrón, el que según los evangelios fue crucificado junto a Jesucristo al arrepentirse de sus pecados poco antes de espirar aparece finalmente cual pícaro para dar a entender que

lo que están haciendo está mal. Todo empeoró desde que se hiciera cargo de la producción, Proclusa, empresa afín al Opus Dei que se había hecho con los derechos tras comprar la productora Ariel Films-Domiziana-Continentale Films<sup>12</sup>.

Las imposiciones serían obra del sacerdote, Antonio Garau, de quien Berlanga afirmaba que: “En *Los jueves, milagro* quise que el padre Garau figurase como guionista por la cantidad de cambios que introdujo en nuestro guión”<sup>13</sup>. El propio director recordaba las charlas que mantuvo con Alberto Ullastres<sup>14</sup>, entonces miembro del Consejo de Administración de Proclusa, mientras se rodaba en la localización del balneario de Alhama de Aragón (Zaragoza), para convencerlo de los cambios: “Los cortes vienen de que el Opus no aceptaba de que yo hiciera ironía o humor con estas cosas. Eso es lo que más les molestaba”<sup>15</sup>. Pese a las presiones continuó con el rodaje en una especie de *tour de forcé* que daría como resultado según él, que la parte más ortodoxa fuera la de los “sinvergüenzas” que lo pergeñan todo, y que lo impuesto, se alejaba de los “dogmas religiosos”<sup>16</sup>.

El elegido es San Dimas porque una talla hallada en la parroquia se parece a Don José (Pepe Isbert), uno de los partícipes de esta charada que utiliza al *tonto* del pueblo, Mauro (Manuel Alexandre), que vive en un vagón abandonado en la estación de ferrocarril, para sus propósitos, de hecho, el maestro comenta: “El pobre Mauro, siempre espera un milagro, y al final, lo tendrá”. La aparición da inicio con fuegos artificiales, luz y música amplificadas para que Mauro después de despertarse se quede boquiabierto arrodillado, cual héroe de *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya: “Escúchame Mauro, soy Dimas, pero yo te digo que el hombre no está sólo en esta hora incierta y tenebrosa. Mi voluntad, mi voluntad ¡Qué no oigo!” - con todo el ruido no escucha bien los *apuntes* que recibe de Don Salvador para evitar que se trabe- “Es que tú y los que reciban mi testimonio, cumplan el mandato de San Dimas, lo primero que todos los jueves consentiré en aparecer. ¡Sí, venid hermanos todos! ¿Cómo termina, hombre,

cómo termina?” -tras trabarse de nuevo, continúa- “¡Españoles y extranjeros venid y confiar en que dando vuestro abrazo y consumiendo el agua milagrosa de las termas de Fontecilla serán curados todos vuestros males y aliviadas todas vuestras desventuras. Este ha sido mi mandato, da testimonio de él!”. Mauro comienza a dar la buena nueva “¡Milagro, milagro, despertaros todos San Dimas me lo ha dicho!”. Circunstancia, que en los diálogos quedan plasmados, por ejemplo, cuando esperan los resultados de dicho milagro: “Menos mal que pronto los turistas vendrán a darnos su dinero”, comenta Don Antonio al resto de la *banda*.

La relevancia del maestro en la trama viene porque tanto Berlanga como Colina eran conscientes de la importancia del adoctrinamiento en la escuela como complemento al de la Iglesia. Por ello, antes de decidirse por Mauro para la pantomima de la aparición hacen una prueba con el niño más *torpe* del colegio, hasta que el propio alumno demuestra todo lo contrario. O cuando don Fidel le reprocha toda la parafernalia creada alrededor del milagro con peregrinaciones en autobús, procesiones nocturnas y la especulación a la hora de aumentar los precios de las botellas de agua, como denuncia Doña Eva: “La misma pero dos pesetas más cara”. “¡Están empujando a la gente a un terreno peligroso!” indica el sacerdote, a lo que el educador le responde: “¡Pero vaya por lo menos usted. Tenga la curiosidad que ha tenido el Magisterio Nacional, que es también católico, es muy fácil cerrar los ojos y luego decir que no se ha visto nada!”. De hecho, la ley Sobre Educación Primaria del 17 de julio de 1945 contiene un claro referente de adoctrinamiento ideológico<sup>17</sup>, todo expuesto, como señala Sonlleve Velasco, en unas aulas aderezadas con los retratos de Franco, José Antonio Primo de Rivera, un crucifijo y los mapas político y físico de España. Además, la figura del maestro nacional llevaría consigo una serie de “cualidades” que le harían destacar al ir bien vestido, hacer gala de enseñar con disciplina y mostrar una moralidad intachable, aunque en aquellos años: “El adoctrinamiento de los menores se alimenta gracias a una educación

socioemocional que presenta una gran violencia física y psíquica y no es empática [...]”<sup>18</sup>. Santos Juliá habla de “recatolización”, haciendo hincapié en el control que la Iglesia ejercía para terminar con lo que consideraba un “pasado culpable” de todo tipo de “delitos” y que ahondaba todo su mal en las raíces de la Institución Libre de Enseñanza, así que desde los tiempos de la Junta Técnica del Estado los estamentos eclesiásticos se dedicaron a desmontar todo el sistema educativo anterior<sup>19</sup>. En palabras de Stanley G Payne: “El fuerte carácter católico del Régimen se explotó más que nunca después de 1945 para distinguir el franquismo del fascismo”<sup>20</sup>, atribuyendo la sacralización de España y la influencia del clero después de la Guerra Civil a su apoyo para la estabilización del Régimen:

“Lo que empezó a llamarse en tono burlón nacional catolicismo a finales de los sesenta, ofrecía enormes ventajas a la Iglesia. Tenía un papel fundamental en la educación, disfrutaba de subsidios económicos y excepciones de impuestos, se estaban renovando y ampliando los seminarios, tenía infinitas posibilidades de hacer proselitismo y propaganda, podía obligar jurídicamente a que se cumplieran las normas católicas [...]”<sup>21</sup>.

A lo que se podría añadir, tal como indica José ángel Ascunce, que: “La importancia que se daba a las apariencias y a los comportamientos externos llevaba irremediabilmente hacia una moral con una alta carga de cinismo e hipocresía”<sup>22</sup>.

Es entonces cuando llega al pueblo Martino (Richar Basehart), que saltando de un tren huye de la Guardia Civil ante los atónitos ojos de Mauro, que ve cómo su *casa* también se marcha por las vías. El forastero sacude a las fuerzas vivas dando a conocer que es sabedor de toda la trama, consiguiendo alojarse en la suite regia del balneario y convenciéndolos para insistir en el milagro “Ustedes ponen la fe en San Dimas y yo pongo lo demás” “Con el misterio de una sola palabra: la fe”. Comienzan las falsas enfermedades de Don Manuel, pulmonía, y de don Salvador, fiebres tifoideas, que se

convierten en reales, y que al beber el agua *milagrosa* proporcionada por Doña Paquita (Guadalupe Muñoz Sampedro), una de las huéspedes del balneario y beata de turno, sanan. Aparecen otros milagros, desahuciados que se curan, ciegos que ven, comienza una auténtica fiebre por el agua, y como los más pobres no tienen dinero, Martino les indica que vayan a por ella a la manga de la estación. Allí llenan cachivaches de todo tipo que usan para cualquier cosa que necesiten, desde regar las tierras, gotas en los ojos para la visión, hasta para revenderla a peseta el vaso, incluso vuelve el vagón de Mauro. El pueblo se llena de gentes desesperadas en busca de sanación para ellos o para sus seres queridos. Los instigadores intentan contar la verdad al ver que incluso el obispo va allí para bendecir a los peregrinos. Nadie les hace caso, recibiendo la reprimenda de Don Fidel, que les exige saber quién es ese tal Martino que parece el causante de todo. Pero la habitación aparece abandonada y llena de telarañas. Sólo encuentran una carta dando a entender que el verdadero San Dimas sí había hecho su aparición junto con una ficha policial de Martino. Aunque en la versión estrenada era una foto firmada.

La película muestra la capacidad de sugestión que la gente más sencilla necesita para tener esperanza, y, como, tanto los codiciosos de turno, como la Iglesia, intentan beneficiarse de la precariedad y necesidad de la gente. La segunda parte del film es la más sacudida por la censura, así que pasaríamos de una “crítica brutal contra la mercantilización de la religión”, como incide Villena<sup>23</sup>, a una película censurada como declara Berlanga, porque “Lo más gordo en la manipulación de esa película estuvo en los cambios de diálogos”<sup>24</sup>, que harían aparecer los remordimientos y la moral católica como registros del momento por el que pasaba España en el que el nacional-catolicismo y la autarquía, empezaban a dar sus últimos coletazos vislumbrándose las actuaciones tecnócratas de los Planes de Desarrollo que impulsarían cambios económicos tras la entrada en el gobierno de ministros vinculados al Opus Dei bajo el auspicio del almirante Carrero Blanco y con

López Rodó al frente. Iniciándose el Plan Estabilización Económica a partir del año 1959, que según Ramón Tamames, resultaría importante para unas mejoras plasmadas ya “En los acuerdos de España con los Estados Unidos del año 53”, llegando dinero de los propios Estados Unidos, del Fondo Monetario Internacional, del Banco Mundial o de la OCDE, pasando de la autarquía “al libre mercado” y alcanzando en el periodo de 1961 a 1973 un crecimiento del 7,7<sup>25</sup>.

### **3. LA SOMBRA DEL VERDUGO ES ALARGADA, DESARROLLISMO Y PENA DE MUERTE**

Represión, prebendas y precariedades laborales, falta de vivienda, burocracia o las soñadas y caras vacaciones en la playa, es lo que nos muestra *El verdugo* (1963), destacando, el alegato contra la pena de muerte. Según declaró Berlanga, él hizo la película, no por un fervor abolicionista o por pertenecer a alguna organización contraria, sino “[...] porque me aterraba pensar que un día me podía volver loco, cometer un delito penado con la muerte y que me condenasen a mí. Fue una película contra mí pena de muerte”<sup>26</sup>.

El film, de producción hispano-italiana entre la productora transalpina Zebra Films y la española Naga, nos cuenta la vida de José Luis (Nino Manfredi), operario de una funeraria y que en uno de los servicios va a la cárcel junto a su compañero Álvarez (Ángel Álvarez) para recoger el cadáver de un ejecutado coincidiendo con Amadeo (Pepe Isbert), el verdugo que ha llevado a cabo la pena capital. Deciden acercarlo a su casa pero el viejo funcionario se deja olvidado el maletín con los bártulos propios del oficio. Al ir a devolvérselo José Luis conoce a la hija, Carmen (Emma Penella), sintiéndose atraídos el uno por el otro. Al despedirse: “Bueno yo, yo me voy, me está esperando el furgón” El funcionario dice: “¡Es verdad! ¡Pobrecito! ¿Cómo lo han encontrado?”, refiriéndose al finado, a lo que el joven responde: “Muy mal, tranquilo, sereno” pero Amadeo defiende la *bondad*

del Garrote vil<sup>27</sup>: “¿Qué es mejor? ¿La Guillotina? ¿Usted cree que hay derecho a enterrar a un hombre hecho pedazos?” “¿Y qué me dice de los americanos, deme, deme la mano -se la coge llevándola a la lámpara que hay en el salón- meta aquí los dedos” “¡No!”, amaga y la retira. “¡Ah! ¡Tiene miedo y eso que sólo son 120 voltios!” Carmen le regaña: “¡Pero padre! ¡Quiere dejar en paz esto que estoy planchando!” - tiene la plancha conectada justo ahí- Pero el verdugo insiste “¡Bien, pues la silla eléctrica son miles de voltios, los deja negros, abrasados! ¡A ver dónde está la humanidad de la famosa silla!” A lo que José Luis responde “Yo creo que la gente debe morir en su cama ¿No?”, siendo replicado: “Naturalmente, pero si está la pena alguien tiene que aplicarla”. Aquí Berlanga utilizó toda su bilis para hacer un claro alegato contra la pena de muerte utilizando el subterfugio del humor para escabullirse de la censura, dando a entender, que en el extranjero eran menos humanitarios.

La cinta es un sin parar de situaciones cómicas y amargas, desde las relaciones sexuales a escondidas de José Luis y Carmen que acaban en embarazo, a la boda, curiosamente Berlanga declararía que se basó en su propio enlace para ello<sup>28</sup>, reflejando las diferencias de clase con la celebrada anteriormente entre familias acomodadas llenas de uniformes falangistas y militares con la retirada de los ornamentos florales, la alfombra o el apagado de los cirios mientras los novios se dirigen al altar. Por no hablar que José Luis vive con su hermano y familia en un sótano que cuando los barrenderos riegan para sanear las aceras entra agua por las ventanas situadas a ras de suelo, lugar, donde tienen una pequeña sastrería especializada en ropa sacerdotal o militar llegando a comprobar nuestro protagonista la sisa de una sotana bendiciendo, Ejército e Iglesia otra vez como ejemplo de control. Además para no perder el derecho a un piso de protección oficial por su jubilación, Amadeo, le convence que solicite ser verdugo recurriendo hasta a influencias para ello, la impertinencia del funcionario cuando van a instar la plaza de ejecutor requiriéndoles todo tipo de documentación en forma de



traba, llevando Amadeo todo preparado o cuando hay una pelea entre dos hombres porque uno de ellos había mirado con descaro a la mujer del otro, y José Luis, que está cerca por un servicio los separa por *si acaso*, son otros ejemplos de diferencias de clase. Sobre la falta de vivienda Gual, Rodríguez-Granell y Ortega mencionan las iniciativas llevadas a cargo para paliar el “[...] Grave problema habitacional” con los Planes de Urgencia Social de Madrid (1957), Barcelona (1958) y Bilbao (1959) a través del Ministerio de la Vivienda dirigido entre 1957 y 1960 por José Luis Arrese, sustituyendo el “[...] Mercado de alquiler por el de compra-venta”<sup>29</sup>. Lo que para Betrán Abadía supondría subvenciones públicas a constructoras para edificar viviendas baratas en forma de “Polígonos públicos y ciudades satélites”<sup>30</sup>, Zarza Arribas destaca que “El acceso a un piso del Patronato de Vivienda de funcionarios” es el leitmotiv de la película, siendo éste de dimensiones reducidas con un salón comunicante a las habitaciones y poco ventilado<sup>31</sup>. De hecho supone un ascenso social para José Luis, pasando de vivir en el subsuelo a un apartamento por su condición de funcionario.

En definitiva, se hace verdugo por un piso y por otro sueldo, el llamado pluriempleo, haciendo bueno el consejo de Amadeo “No dejes tu empleo en la funeraria, es un negocio que nunca falla”, es decir, primero los ejecutas y luego los entierras. La violencia institucionalizada, el miedo de alguien sencillo con pocas aspiraciones más allá de estudiar mecánica, emigrar a Alemania en busca de trabajo o pasar los domingos en la Casa de Campo pero que no deja de ser una víctima más del sistema, tal como Gómez Rufo nos comenta: “[...] Un pobre hombre que tiene que aceptar esa profesión porque está casado, porque necesita un piso, porque no puede sobrevivir de otra manera”<sup>32</sup>. Y ese temor se cumple al recibir un aviso para ir a Mallorca por una ejecución, y aunque quiere dimitir la presión familiar le hará cambiar de opinión “Al fin y al cabo no hemos hecho viaje de novios”, comenta Carmen, a lo que su padre responde “¡Que suerte! Yo no iba más que a sitios tristes”. Así que toda la familia se va de vacaciones, niño

incluido. Para Martín Arías esto simbolizaría a un tipo de personaje muy afín a la idea que Berlanga y Azcona, el guionista, tenían del “macho castrado y dominado”<sup>33</sup>.

Con esto entramos de lleno en la importancia del turismo como “tabla de salvación” de un Régimen que al abandonar la autarquía dependía cada vez más del capitalismo internacional, según Moreno y Villaverde, haciendo que los turistas internacionales viviesen buenas experiencias para proyectar positivamente al exterior la imagen de una España moderna. Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo lo veía como un “campo de diplomacia pública”, es la época del *Spain is different*. Sin dejar a un lado lo convulso del inicio de la década con una serie de sonadas ejecuciones o el conocido como Contubernio de Múnich (1962) de parte de la oposición<sup>34</sup>. Rocío Muñoz, comenta, que el Plan de Estabilización abarcaba otros tres planes de desarrollo de 1960 a 1973, “centralizados” en el Ministerio de Información y Turismo<sup>35</sup>, beneficiando la entrada de divisas que unidas a las que venían de mano de los inmigrantes resultarían importantes para la inversión en infraestructuras. Pero también se avanzaría en lo social, los “contrastes” de valores existentes con los turistas foráneos se irían reduciendo, tal como señala Vizcaino<sup>36</sup>, aunque en la película, vemos que José Luis y su familia no disfrutaban de unas vacaciones convencionales como si hacen el resto de visitantes de la isla al estar allí esperando por si llega el indulto para el reo.

Aunque el novato ejecutor intentará librarse de la obligación de matar, ya a su llegada a Palma hace ademán de volverse al barco en la misma pasarela de desembarque, donde le espera la Guardia Civil para su acreditación y donde ya subido a un Jeep ve como su familia, rodeada de gente alegre se despide de él. No lo logrará, ya que cuando se encuentra con Carmen en la Cova del Drach<sup>37</sup>, viendo un espectáculo rodeado de turistas siendo los únicos españoles allí, escucha la voz de ultratumba de un guardia civil cual cancerbero del averno: “¡José Luis Rodríguez, se ruega a Don José Luis Rodríguez si se encuentra entre los presentes baje al embarcadero! ¡Don

José Luis Rodríguez!”. Así que como Caronte cruzando el Hades se dirige a ayudar a atravesar la laguna Estigia al infortunado que espera su destino.

Ya en la cárcel José Luis está intranquilo, le llegan a poner cual sogas hasta una corbata para realizar su trabajo; es aquí cuando se origina uno de los diálogos más significativos con la visita de Amadeo a su yerno: “¡Me lo han hecho preparar todo!” comenta desesperado, pero su suegro le dice “¡No importa eso se hace siempre! No olvides apretar la palomilla de la derecha porque si no los hierros caerán en el patio!”. Entonces, un José Luis cada vez más nervioso le dice a un funcionario de prisiones (Erasmus Pascual). “Le voy a presentar a mi suegro, éste es el verdadero verdugo”, la negativa es clara, “El reglamento, es el reglamento”.

Fotografía 3. José Luis con el director de la prisión.



Fuente: [berlangafilmmuseum.com](http://berlangafilmmuseum.com) (Filmoteca Española, 1963)

No hay vuelta atrás, José Luis se ve arrastrado por funcionarios junto al condenado en una macabra procesión atravesando el patio de la cárcel en compañía entre otros del cura y del director de la prisión, mientras suplica, «¡No, no!», recibiendo sólo ánimos para hacer su trabajo y dando la imagen de dos condenados camino del patíbulo. La idea le vino a Berlanga por la ejecución en 1959 de Pilar Prades, la envenenadora de Valencia, cuyo verdugo tuvo que ser atendido por los estragos en la conciencia que le produjo los ruegos de la condenada la noche anterior: “[...] Me contaron el ajusticiamiento y me dijeron que el verdugo lo había pasado muy mal, que habían tenido que darle un tratamiento médico, y, que tenían que haberle llevado casi a rastras a la ejecución”<sup>38</sup>. El verdugo en cuestión era Antonio López Sierra, que sería también el encargado de ejecutar a Salvador Puig Antic, que junto a Heinz Chez, en 1974, fueron los últimos ajusticiados a Garrote en España.

La escena más concluyente es la final en la que Carmen espera sentada junto a unas gallinas enjauladas, metáfora de la dictadura, mientras le da el biberón al pequeño de la familia en la cubierta del carguero que los trasladará a la Península, Amadeo se da cuenta que José Luis está de vuelta custodiado por la Guardia Civil “¡Todo se ha acabado, ya está aquí!”. Los agentes se despiden de José Luis con un saludo militar para no darle la mano mientras se escucha el “Cloc, Cloc” del instrumental que lleva en el maletín. Ya es un Verdugo. El debutante sube abatido, fija la mirada en su suegro y se sienta junto a su mujer e hijo, el silencio se rompe cuando ella le pregunta “¿Has comido algo?”. Él niega con la cabeza y mira el dinero que lleva en la mano, Carmen, pendiente del vástago comenta “Estoy preocupada, lleva toda la noche llorando”, José Luis le da el dinero con desgana, Carmen lo coge y le da el niño al abuelo “¿Quieres un bocadillo?” Le pregunta a su marido. Amadeo al ver la prima exclama: “¡Hombre, ha habido un aumento!” “¡No lo haré más!”, le responde José Luis, “¿Entiende?” “¡No lo haré más!” y da la espalda a los demás. Pero el

jubilado minimiza su queja “¡Eso mismo dije yo la primera vez!”. Así que le habla a su nieto “¡Anda hijo mío vamos a despedirnos, diles adiós con la manita. Venga adiós, adiós qué no os mojéis!”. Señalando a unos chicos jóvenes de fiesta que suben a un velero, son niños bien, trajeados, conducen coches deportivos, da la sensación que continúan la juerga desde la noche anterior, bailan a ritmo de twist y se alejan con la bahía de Palma al fondo. Una vez José Luis ha entrado en el engranaje, ya no puede huir de él. Martín Arias nos comenta que el final de la película nos muestra dos posibilidades, el dilema de continuar con “lo viejo” o de “cambiar” e ir hacia un horizonte mejor marcado por la juventud y el turismo<sup>39</sup>.

De las situaciones mostradas deducimos la falta de energía en las casas con la anécdota de los 120 voltios cuando hoy lo normal son 220, la falta de vivienda, de oportunidades laborales, lo inalcanzable de unas vacaciones donde los más humildes para disfrutarlas tienen que romperle el cuello a un condenado, la presencia de la Guardia Civil como elemento de seguridad de la dictadura, lo irracional de la pena de muerte y de verla como normal en una España que avanzaba con carencias sociales a cuestas. La película denuncia todo esto con Mallorca exportada cómo símbolo de modernidad, cuando en la sombra, seguían ocurriendo historias similares a las de los protagonistas de la película<sup>40</sup>.

En el contexto en la que se rodó concurren circunstancias que harían que la película tomase mayor relevancia crítica, como el fusilamiento el 20 de abril de 1963 del dirigente del PCE Julián Grimau o en agosto con la ejecución a Garrote vil de los anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado, pertenecientes a las Juventudes Libertarias, ocurrida poco antes de comenzar el rodaje en Mallorca. Dando a entender el Régimen con estos ajusticiamientos que había elementos subversivos a los que combatir aunque hubieran pasado más de dos décadas desde el final de la Guerra Civil. Como defiende Martín Arias, lo más relevante de la película es el contexto histórico manifestado en ella, lo que permite “interpretarla” como una

“metáfora” para esquivar la censura y poder mostrar la “sociedad” y la “política” nacional del momento<sup>41</sup>. De hecho a Franco se le conocería en algunos países como “el verdugo” tras los ajusticiamientos ya mencionados, lo que la convierte en un documento que denuncia con una fuerte carga de crítica social la España de los primeros sesenta<sup>42</sup>. En definitiva como incide Miguel Ángel Villena, es una película, que: “[...] Transciende una época y un país para convertirse en un estremecedor y universal alegato contra la pena de muerte”<sup>43</sup>.

#### **4. CONCLUSIONES**

Tenemos dos películas que reflejan la España de la época. Primero con un mundo rural empobrecido y donde la religión resulta primordial como norma social para la esperanza de los más necesitados, de lo cual, se intentan aprovechar los más poderosos dentro del ámbito autárquico. Por otro lado, tenemos el periodo desarrollista con una evolución económica incipiente y con el turismo como bandera, si en la primera era el de balnearios con agua milagrosa, aquí es el de sol y playa con Mallorca como exponente, y, con la falta de oportunidades laborales, de vivienda y el alegato contra la pena de muerte como principales paradigmas de un país sometido al dictador. Siendo ambos documentos imprescindibles para la comprensión del contexto histórico en el que fueron rodadas como parte de la cultura popular española del siglo XX.

#### **REFERENCIAS**

Ascunce Arrieta, José Ángel. “Sociología cultural del franquismo, (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.  
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/27506/1/T35526.pdf>.

- Betrán Abadía, Ramón. “De aquellos barro, estos lodos: la política de vivienda en la España franquista y postfranquista”. *Acciones e investigaciones sociales* 16 (2002): 25-67. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301634>.
- Caparrós Lera, José María. “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de Cine* 1 (2007): 25-35. Doi: 10.14198/QdCINE.2007.1.04.
- EDITRAMA. “Luis García Berlanga a fondo – edición completa y restaurada”. Vídeo de YouTube, 57:31. Publicado el 3 de octubre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=0Cfq3CfvssM>
- Fernán-Gómez, Fernando. “Berlanguiano”. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine* 3 (1996): 196.
- Franco Manera, Jesús. *Bienvenido Mister Cagada: memorias caóticas de Luis García Berlanga*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Aguilar, 2005.
- Garci, José Luis, Juan Cobos, Antonio Gimenez-Rico, Miguel Marías, Eduardo Torres-Dulce y Horacio Valcarcel. “Perversiones de un soñador”. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine* 3 (1996): 36-150.
- García Berlanga, Luis, dir. *Los Jueves, milagro*. Valladolid: Divisa Home Video., 2017. DVD.
- García Berlanga, Luis, dir. *El verdugo*. Madrid: Diario El País., 2004. DVD.
- Gómez Rufo, Antonio. *Luis G. Berlanga: la biografía*. 1.<sup>a</sup> ed. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2009.
- Gual, Joan M, Ana Rodríguez-Granell y Miquel E. Ortega. “Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)”, *Arte, individuo y sociedad* 33 (2021): 11-27. Doi: 10.5209/aris.65898.
- Hidalgo, Manuel, y Juan Hernández Les. *El último austrohúngaro: Conversaciones con Berlanga*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Alianza, 2020.

- Martín Alarcón, Julio. “Yo podía perfectamente haber sido ministro de Franco”, *El Confidencial*, 11 de junio de 2022. <https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-06-11/ramon-tamames-entrevista3440005/>
- Martín Arias, Luis. “Luis García Berlanga: Niveles de interpretación y análisis en El Verdugo”. *Filmoteca, Escritos-127* (2000): 4-12. <https://www.uchceu.es/docs/catedras/luis-garcia-berlanga/articulo-el-verdugo-tbm.pdf>
- Martín Patino, Basilio, dir. *Queridísimos verdugos*. Madrid: Suevia Films., 2004. DVD.
- Moreno Garrido, Ana, y Jorge Villaverde. “De un sol a otro: turismo e imagen exterior española (1914-1984)”. *Ayer* 114 (2019): 95-121, Doi: 10.55509/ayer/114-2019-04.
- Muñoz, Rocio. “El turismo como sector estratégico en las etapas de crisis y desarrollo de la economía”. *International Journal of Scientific Management and Tourism* 2 (2016): 81-115. <https://ojs.scientificmanagementjournal.com/ojs/index.php/smj/article/view/210/210>
- Somlleve Velasco, Miriam. “La educación de las clases populares en el franquismo. Un estudio del contexto segoviano a través de la metodología biográfico-narrativa”. Comunicación presentada en el congreso A Investigaçãõ em História da Educação: novos olhares sobre as fontes na era digital, Oporto, 5-7 de septiembre de 2019. Doi 10.21747/978-989-897-43-5/inv.
- Stanley G. Payne, *El franquismo. Segunda parte. 1950-1959. Apertura exterior y planes de estabilización*. 1.<sup>a</sup> ed. Madrid: Arlanza Ediciones, 2005.
- Valdeón Baruque, Julio, Joseph Pérez y Santos Juliá. *Historia de España*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Ediciones Austral, 2018.



- Vilar-Rodríguez, Margarita, y Elvira Lindoso Tato. “De la *belle époque* a la nueva era del turismo termal: los balnearios en España desde una perspectiva histórica (1874-2016)”. *Ayer* 114 (2019): 28-31. DOI: 10.55509/ayer/114-2019-02.
- Villena, Miguel Ángel. *Berlanga: vida y cine de un creador irreverente*. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Tusquets, 2021.
- Vizcaíno, María Luisa. “Evolución del turismo en España: el turismo cultural”. *International Journal of Scientific Management and Tourism* 4 (2015): 75-95.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5665969>
- Zarza Arribas, Alba. “La imagen social de la vivienda en el cine español de posguerra (1940-1960)”. *TRIM: Tordesillas, revista de investigación multidisciplinar* 14 (2018): 61-78. Doi: 10.24197/trim.14.2018

---

<sup>1</sup> Antonio Gómez Rufo, *Luis G. Berlanga: la biografía*, 1.<sup>a</sup> ed. (Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2009), 42.

<sup>2</sup> José María Caparrós Lera. “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de Cine*, 1 (2007): 25-35. Doi: 10.14198/QdCINE.2007.1.04.

<sup>3</sup> José Luis Garci et al., “Perversiones de un soñador”, *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, 3 (1996): 43.

<sup>4</sup> “RAE: Real Academia Española”, RAE, acceso el 20 de marzo de 2023, <http://www.rae.es>

<sup>5</sup> Fernando Fernán-Gómez, “Berlanguiano”, *Nickel Odeon: revista trimestral de cine* 3 (1996): 196.

<sup>6</sup> José Luis Garci et al., “Perversiones de un...”. 99.

<sup>7</sup> Stanley G. Payne, *El franquismo. Segunda parte. 1950-1959. Apertura exterior y planes de estabilización*, 1.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Arlanza Ediciones, 2005), 18-19.

<sup>8</sup> Payne, *El franquismo*. 18-19.

<sup>9</sup> José Luis Garci et al., “Perversiones de un...”. 99.

<sup>10</sup> Margarita Vilar-Rodríguez y Elvira Lindoso Tato, “De la “belle époque” a la nueva era del turismo termal: los balnearios en España desde una perspectiva histórica (1874-2016)”, *Ayer* 114 (2019): 28-31, doi:10.55509/ayer/114-2019-02.

<sup>11</sup> José Luis Garci et al., “Perversiones de un...”. 100.

<sup>12</sup> Miguel Ángel Villena, *Berlanga: vida y cine de un creador irreverente*, 1.<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Tusquets, 2021), 123.

<sup>13</sup> José Luis Garci et al., “Perversiones de un...”. 99.

<sup>14</sup> Ministro tecnócrata de comercio (1957-1965). Junto a Laureano López Rodó, Secretario General Técnico de la Presidencia del Gobierno y a Mariano Navarro Rubio, Ministro de Hacienda en el mismo periodo diseñaron el Plan Nacional de Estabilización Económica a partir de 1959. Iniciaría negociaciones con el Mercado Común, época en la que España comenzó a formar parte del Fondo Monetario Internacional, el GATT (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio), el Banco Mundial o la OCEC (Organización

---

Europea para la Cooperación Económica), que pasaría a denominarse OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico) cuando los Estados Unidos y Canadá ingresaron en 1961.

<sup>15</sup> José Luis Garci et al., “Perversiones de un...”. 104.

<sup>16</sup> Jesús Franco Manera, *Bienvenido Mister Cagada: memorias caóticas de Luis García Berlanga*. 1.ª ed. (Madrid: Aguilar, 2005), 89-91.

<sup>17</sup>. “Una nueva Ley de Educación primaria, que por su propia esencia afecta tan hondamente a la substancia espiritual de un pueblo [...]”. Ver en: “Boletín Oficial del Estado” 199, de 18 de julio de 1945, páginas 385 a 416 (32).

<sup>18</sup> Miriam Somllevea Velasco, “La educación de las clases populares en el franquismo. Un estudio del contexto segoviano a través de la metodología biográfico-narrativa” (comunicación presentada en el congreso A Investigaçao em História da Educação: novos olhares sobre as fontes na era digital, Oporto, 5-7 de septiembre de 2019), doi: 10.21747/978-989-8970-43-5/inv.

<sup>19</sup> Julio Valdeón Barrique, Joseph Pérez y Santos Juliá, *Historia de España* (Barcelona: Ediciones Austral, 2018), 529.

<sup>20</sup> Payne. *El franquismo*. 11.

<sup>21</sup> Payne. *El franquismo*. 13.

<sup>22</sup> José Ángel Ascunce Arrieta, “Sociología cultural del franquismo, (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014), 187-188, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/27506/1/T35526.pdf>.

<sup>23</sup> Villena. *Berlanga: vida y cine*. 122.

<sup>24</sup> José Luis Garci et al., “Perversiones de un...”. 104.

<sup>25</sup> Julio Martín Alarcón, “Yo podía perfectamente haber sido ministro de Franco”, *El Confidencial*, 11 de junio de 2022, [https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-06-11/ramon-tamames-entrevista\\_3440005/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-06-11/ramon-tamames-entrevista_3440005/)

<sup>26</sup> Antonio Gómez Rufo: *Confidencias de un cineasta*. 1.ª ed. (Madrid: Ediciones JC, 2000), 31.

<sup>27</sup> Utilizado en España desde 1820 hasta la abolición de la pena con la Constitución de 1978. Los últimos ajusticiados con él fueron Salvador Puig Antich y Heinz Chez en 1974. Las últimas ejecuciones fueron las de Juan Paredes, “Txiki”, Ángel Otaegui, Ramón García Sanz, José Luis Sánchez Bravo y Xosé Humberto Baena. Fusilados el 27 de septiembre de 1975. La pena de muerte en tiempo de guerra vería su fin con la ley del 9 de diciembre de 1995.

<sup>28</sup> José Luis Garci et al., “Perversiones de un...”. 131.

<sup>29</sup> Joan M. Gual, Ana Rodríguez-Granell y Miquel E. Ortega, “Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)”, *Arte, individuo y sociedad*, 33 (2021): 11-27, doi: 10.5209/aris.65898.

<sup>30</sup> Ramón Betrán Abadía, “De aquellos barro, estos lodos: la política de vivienda en la España franquista y postfranquista”, *Acciones e investigaciones sociales* 16 (2002): 36, doi: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301634>.

<sup>31</sup> Alba Zarza Arribas, “La imagen social de la vivienda en el cine español de posguerra (1940-1960)”, *TRIM: Tordesillas, revista de investigación multidisciplinar* 14 (2018): 73, doi: 10.24197/trim.14.2018.

<sup>32</sup> Gómez Rufo. *Luis G. Berlanga: la biografía*. 250.

<sup>33</sup> Luis Martín Arias “Luis García Berlanga: Niveles de interpretación y análisis en El Verdugo”, *Filmoteca, Escritos-127* (2000): 11, url: [https://www.uchceu.es/docs/catedras/luis-garcia-berlanga/articulo-el-verdugo\\_tbm.pdf](https://www.uchceu.es/docs/catedras/luis-garcia-berlanga/articulo-el-verdugo_tbm.pdf).

<sup>34</sup> Ana Moreno Garrido y Jorge Villaverde, “De un sol a otro: turismo e imagen exterior española (1914-1984)”, *Ayer* 114 (2019): 114-116, doi: 10.55509/ayer/114-2019-04.

<sup>35</sup> Rocío Muñoz, “El turismo como sector estratégico en las etapas de crisis y desarrollo de la economía”, *International Journal of Scientific Management and Tourism* 2 (2016): 87-88, <https://ojs.scientificmanagementjournal.com/ojs/index.php/smj/article/view/210/210>

<sup>36</sup> María Luisa Vizcaíno, “Evolución del turismo en España: el turismo cultural”, *International Journal of Scientific Management and Tourism* 4 (2015): 75-95, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5665969>.

<sup>37</sup> Cuevas situadas en el pueblo mallorquín de Porto Cristo que alberga en su interior un lago subterráneo, el Martel. Siendo uno de los principales atractivos turísticos de la isla, y lugar donde se celebran espectáculos musicales.

<sup>38</sup> EDITRAMA, “Luis García Berlanga a fondo – edición completa y restaurada”, video de Youtube, 57:31, publicado el 3 de octubre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=0Cfq3CfvssM>.

<sup>39</sup> Martín Arias, “Luis García Berlanga...”. 9.

<sup>40</sup> Resaltar el documental dirigido por Basilio Martín Patino *Queridísimos verdugos* rodado a principio de la década de 1970 y estrenado en 1977. Son entrevistas realizadas a los verdugos Antonio López Sierra (ejecutor de Puig Antic el 2 de marzo de 1974) Vicente López Copete y Bernardo Sánchez Bascuñana. Donde López Sierra cuenta como llegó a ser Ejecutor de Sentencias, desde su dura infancia en Badajoz, un matrimonio prematuro al quedarse su novia embarazada, su entrada en prisión por atraco, su alistamiento en la Legión para salir de la cárcel, su paso por la División Azul y como trabajador especializado en Alemania hasta que lo dejó y regresó: «Llegué a España, no había trabajo, no había ná. Entonces un policía secreta que le llamábamos Excepcional, me dijo: ¿Antonio tú tienes valor para si quieres desempeñar el cargo de verdugo? Y yo dije [...] bueno, mira, lo mismo me da que sea verdugo, como que sea lo que sea, mientras me dé de comer».

<sup>41</sup> Martín Arias, “Luis García Berlanga...”. 4.

<sup>42</sup> Martín Arias, “Luis García Berlanga...”. 7.

<sup>43</sup> Villena. *Berlanga: vida y cine*. 288.

**10. ¿Quién puede matar a un niño? (1976): el cine de terror como alegoría de la incertidumbre postfranquista por Guillermo González Hernández\***

¿*Quién puede matar a un niño?* (1976), la segunda y última producción cinematográfica de Narciso Ibáñez Serrador (1935-2019), es una película de terror profundamente arraigada en la violencia, no tanto en su explotación visual como conceptual. Su título induce al cuestionamiento de la legitimidad de su uso contra un objetivo concreto, los niños, pero la cuestión alzada por su director va más allá de esta idea superficial. Basada en una novela de Juan José Plans, *El juego de los niños*<sup>1</sup>, el filme describe como una pareja de turistas ingleses venida a España queda atrapada en una isla en la que todos los niños se han alzado contra los adultos en un frenesí asesino. Con esta provocadora premisa la película halló no pocas críticas y rechazo entre la audiencia española<sup>2</sup>, aunque en el extranjero logró mayor aceptación que acabó por convertirla en una obra de culto entre el público aficionado al género<sup>3</sup>.

Pese a que con los años la obra ha sido reivindicada tanto a través de medios académicos<sup>4</sup> como populares –véase el episodio del programa televisivo *Cuarto Milenio* emitido el 09/10/22<sup>5</sup>–, llegando a recibir un remake extranjero –*Juego de niños (Come Out and Play, 2012, Makinov)*–, lo cierto es que el filme ha despertado más interés en el extranjero que en su país de origen. Por un lado, esto es un resultado predecible dado que la intención de Ibáñez Serrador fue apelar al mercado internacional<sup>6</sup>, como atestigua la elección de actores extranjeros –el australiano Lewis Fiander en el papel de

---

\* Universidad de Castilla la Mancha. Orcid: 0000-0002-1816-0585

Tom y la inglesa Prunella Ransome como Evelyn–, entre cuyas opciones se encontraba Anthony Hopkins, quien, para decepción del director, no estuvo disponible<sup>7</sup>.

Sin embargo, pese a sus ambiciones internacionales, su contexto y temáticas están profundamente arraigados en la tradición española y en la situación de España inmediatamente posterior a la muerte del dictador Franco y la incertidumbre sobre el futuro político y social del país que dejó detrás.

No han sido pocos los autores que han dotado al filme de esta interpretación, poniendo en valor la insospechada profundidad de una película de serie B que parece más interesada en la morbosidad inherente a su premisa que en tener algo significativo. No obstante, la obra televisiva del director es reconocida por el carácter alegórico presente en su utilización de lo fantástico y lo terrorífico, especialmente notable en su programa *Historias para no dormir* –emitido en España entre 1966 y 1982–. Por ende, estos discursos sub y metatextuales sobre la violencia en el régimen franquista, así como sus efectos sobre la consciencia española y su capacidad de condicionamiento del futuro de la nación no son meras casualidades, sino una realidad que ha sido acogida por múltiples académicos e investigadores.

La película anterior del director, *La residencia* (1969), fue también sometida a un escrutinio similar, el cual reveló un similar subtexto alusivo a la represión individual –pero sobre todo sexual– que era la política estándar del régimen, a través de una narrativa ambientada en un internado femenino dirigido por una directora tiránica en la que se dan una serie de misteriosas desapariciones y asesinatos.

Uno de los elementos que más distingue a estas dos producciones cinematográficas es su ambientación. Si bien *La residencia* hace pleno uso de la estética gótica para desarrollar su argumento (casas viejas, habitaciones oscuras, ambientación extranjera, etc.), *¿Quién puede matar a un niño?* es un exponente de un terror totalmente distinto. Toda la acción se

desarrolla a plena luz del día en un entorno típicamente español, tanto como para que un crítico se refiriese a la película como un ejemplo de “terror mediterráneo”<sup>8</sup>. La utilización de entornos conocidos para el público nacional, desde los bares a la ciudad turística de Benavís, supone un fuerte contraste con la ambientación comúnmente asociada con el terror clásico de sombras potentes y casas embrujadas, lo cual a su vez incrementa el horror al contraponer lo típico con lo macabro y transportar al espectador a un lugar con el que está familiarizado en una situación dantesca. Sin embargo, más allá de esto, supone una ruptura con un principio que, con contadas excepciones, había marcado una tendencia recurrente en sus historias, las cuales habitualmente se ambientaban en entornos alejados de España. Esto era parte de una narrativa estatal que trataba de separar lo horripilante del territorio español por sus implicaciones para el régimen, el cual se esforzaba en proyectar una imagen idílica, como es habitual en los autoritarismos<sup>9</sup>.

Esta es una de las apreciaciones más habituales entre la crítica tanto fílmica como académica<sup>10</sup>. El interés entre académicos por esta obra entre la filmografía de Ibáñez Serrador durante la última década ha dado pie a varios artículos de vital importancia para su interpretación, cuya lectura y análisis ha sido crucial para la composición de este trabajo. Nuestras principales fuentes han sido el trabajo de Eli Evans y Haley O’Neil, “A Bloody Transition: Child Killers in Narciso Ibáñez Serrador’s *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)” –por su análisis ligado a la Transición con respecto a la película–; “Franco’s Kids: Geopolitics and Postdictatorship in *¿Quién puede matar a un niño?*”, de Samuel Steinberg –centrado en los hijos del franquismo y su futuro en una España sin dictador–; Isabel Exner y Thomas Schmidtgall por “Haunted by Children. Spanish Trauma, Social Negotiation and the Ethics of Representation in Narciso Ibáñez Serrador’s Horror Movie *¿Quién puede matar a un niño?*” –cuyo análisis se centra en el arte como forma de expresión ante el trauma nacional y generacional–; y “Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain -Un unconnu dans la

maison: l'enfant dans *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1974), de Bénédicte Brémard –dedicado al carácter edípico de la trama–. Mención aparte merece el capítulo dedicado al filme en el libro de Fernando Gabriel Pagnoni Berns *Alegorías televisivas del franquismo: Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*.

Estas lecturas principales se han complementado con otros trabajos ligados a la realización del filme y sus aspectos más técnicos, así como su trasfondo histórico. Por supuesto, todo esto ha sustentado reiterados visionados críticos de la cinta en cuestión.

Estos recursos han servido para esbozar el carácter interpretable de la película como una obra alegórica respecto a las inquietudes sociales y políticas del pueblo español respecto al devenir de la nación ante la pérdida de su dictador y figura autoritaria principal, rostro tanto de la represión como de la percepción del orden social, la cual equivale a los niños asesinos que sirven de antagonistas con los españoles huérfanos de su figura paternal.

## **1. EL CARÁCTER ALEGÓRICO DE LA OBRA DE IBÁÑEZ SERRADOR**

### **1.1. Inquietudes del periodo post-fraquista/pre-transicional**

La muerte del Francisco Franco en 1975 había pendido sobre la conciencia del pueblo español con anticipación. Pese a tratarse de un suceso inevitable ante el que cabía la prevención de diferentes estratos tanto civiles como gubernamentales, la defunción del dictador no perdió su impacto social. La esperanza de continuidad que se había situado sobre Carrero Blanco había sido eliminada con su asesinato en 1973, incrementado a su vez el temor hacia la violencia que amenazaba con normalizarse como un factor clave y determinante en la vida política española. Sin embargo, una vez confirmada la desaparición del poder del hombre que había pasado a encarnar al Estado la incertidumbre se apoderó de todo. En las palabras de Samuel Steinberg, el

pueblo se debatía entre *la celebración y el luto, o, puesto de forma más especulativa, las tensiones entre la melancolía franquista y el imposible trabajo del lamento*<sup>11</sup>.

En retrospectiva la Transición ha sido catalogada como un modelo a seguir para aquellos países que pasaran de dictaduras a democracias –obviando que la historiografía contemporánea considera esta visión mitificada como obsoleta<sup>12</sup>–, pero la idea de un proceso pacífico en 1975 solo era una posibilidad entre otros escenarios dantescos, especialmente con el recuerdo de la Guerra Civil todavía fresco en la mente de muchos, sumados al convencimiento social no poco popular de que únicamente la figura del dictador impedía al país sumergirse en una ola de sangre similar<sup>13 14</sup>.

No sería hasta que el “pacto del olvido”, formalizado con la Ley de Amnistía de 1977 que impedía el juicio de crímenes políticos cometidos durante el régimen, cuando se atisbaría una alternativa real a la violencia represiva o revanchista que tanto se temía, al coste de una forma de “amnesia institucionalizada” cuyos efectos aún continúan presentes en la sociedad española.<sup>15</sup>

*¿Quién puede matar a un niño?* inició su rodaje en 1975 y fue estrenada en 1976. Se trata de una película situada entre dos extremos, uno histórico y otro filmico. Por un lado, entre el final del tardofranquismo y el inicio de la incipiente Transición. Por el otro, está entre las últimas películas significativas de la Edad de Oro del fantástico español<sup>16</sup> y el destape<sup>17</sup>. La duplicidad del filme se puede vislumbrar en aspectos como la censura a motivos explícitamente políticos y la ocultación de la violencia –aunque no su alusión– en contraste con atisbos de desnudez femenina y los resultados propiamente dichos de esa violencia subyacente.

El cine es un reflejo del entorno que lo produce y frecuentemente sirve como una vía de expresión no solo para valores éticos y culturales, sino también de ansiedades y miedos, especialmente pertinentes en el género de terror<sup>18</sup>.



Por ello, pese a que la crítica de su momento obvió estos elementos presentistas a favor de una interpretación más universalista<sup>19</sup>, la retrospectiva ha permitido a los investigadores actuales aventurarse a tratar con el filme, situándolo en su tiempo de producción y emisión, como un ejemplo de una obra representativa de un temor mucho más nacional y contemporáneo del que se le reconoció en su momento.

## **1.2. Alegorías políticas en el cine y la televisión de Narciso Ibáñez Serrador**

La censura cultural propugnada por el franquismo fue un condicionante extremo para el desarrollo de las artes en España. Ante la represión sistemática de ideas que pudieran considerarse peligrosas para el bienestar moral de la población<sup>20</sup>, los autores tenían varias alternativas; plegarse hacia lo inofensivo, exiliarse, o ser creativos. Ibáñez Serrador escogió ésta última y optó por emplear lo fantástico como una vía de comunicación de mensajes de auténtico calado y relevancia que, de no hallarse ocultos tras el velo de la fantasía, la ciencia-ficción o el terror, seguramente no habrían podido ver la luz en España<sup>21</sup>. “Idelber Avelar reflexiona sobre la abundancia de imágenes alegóricas en tiempos dominados por el totalitarismo o inmediatamente posteriores a este: así, bajo condiciones de miedo, opresión y férrea censura, los artistas se verían forzados a usar metáforas o alegorías para hablar de dicha opresión”<sup>22</sup>.

El mejor argumento para respaldar esta duplicidad interpretativa de la obra del director se encuentra en su trabajo televisivo de mayor reconocimiento, *Historias para no dormir*. Fernando Gabriel Pagnoni Berns recogió en su estudio de 2019 múltiples ejemplos. Pese al nombre de su programa, muchas de las historias presentadas en él se catalogaban como “historias para pensar”, de acuerdo al propio Ibáñez<sup>23</sup>, las cuales no necesariamente integraban elementos de terror. Pagnoni Berns menciona, entre otros episodios, *El cumpleaños*, en representación del clima de opresión

existencial; *La espera* y *El cohete* como alegóricos de la necesidad de escapatoria de una situación insoportable; *La sonrisa* muestra una sociedad totalitaria; y *El asfalto*, que, similar al cortometraje de Antonio Mercero, *La cabina* (1972), ilustra la pasividad de la ciudadanía española ante una situación crítica, normalizada por el régimen y el principio de “no te metas”<sup>24</sup>. Estas muestras se correlacionan con el momento de su concepción, es decir, el desarrollismo en el que la creciente prosperidad económica enmascaraba o cuanto menos apaciguaba el yugo de tenue opresión presente tanto en la vida pública como privada. En contraposición, las dos únicas películas del director fueron producidas en el tardofranquismo más próximo al fin del régimen, por lo que sus alegorías se centran en la continuidad de los mecanismos de opresión y su efectividad tras la desaparición del dictador. Ambos filmes, en su base conceptual, tratan con un temor reverberante a finales de la dictadura: la posibilidad de que ésta se perpetúe más allá del ciclo natural de su líder<sup>25</sup>. En el caso de la primera, el enfoque estaba en el autoritarismo continuado a través de la delación de sus propios sujetos ante las leyes y moral impuesta por una entidad tiránica. En la segunda, Ibáñez Serrador se centraba en los efectos que la ausencia de un líder, o, más bien, una figura paternal, tendría sobre una población brutalizada y criada en la violencia, encarnada en los niños asesinos. Es precisamente en este grupo demográfico en el que enfocaría su terror, el cual, además, también había jugado un papel concreto en las manifestaciones alegóricas de Ibáñez previa a la realización de la película.

### **1.3. Representaciones de la infancia: los niños como alegoría**

Los niños han asumido papeles protagónicos en varios episodios de *Historias para no dormir* que hacían de ellos fuentes de inquietud y terror. La idea del “niño asesino” o “niño siniestro” ha tenido una larga tradición cinematográfica. *La mala semilla* (*The Bad Seed*, 1956), *Los chicos del maíz*

(*Children of the Corn*, 1984), *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, 1960), *El buen hijo* (*The Good Son*, 1993), *La huérfana* (*Orphan*, 2009), etc., son historias que tratan sobre niños que subvierten las dinámicas de poder para con los adultos y se convierten en sus verdugos. Esta idea es inherentemente angustiada por distorsionar nuestra comprensión de la realidad en la que los niños son víctimas de los abusos de sus mayores, y no viceversa. De hecho, el crítico Diego Galán afirmó en 1983 que uno de los motivos del escaso éxito del filme fue porque este principio “no se corresponde con las convenciones del buen gusto burgués que aún mitifica la infancia como un periodo de inocencia”<sup>26</sup>. Sin embargo, aunque *¿Quién puede matar a un niño?* “comparte muchas de las características de las películas anteriores –una preocupación con la alteridad, la juventud y la reversión de papeles– y aunque haya sido vendida para el consumo extranjero (...) la película responde mucho más a tradiciones locales, y parece compartir fuertemente las preocupaciones de dos películas más conocidas, *Cría Cuervos* (1975) de Carlos Saura y *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri”<sup>27</sup>.

Por ende, Ibáñez Serrador estaba familiarizado con la distorsión de este principio burgués para generar horror, algo que explotó en varias ocasiones. Sin embargo, más allá de esta inquietud superficial, el director incidía sobre otros temores más concretos y de lectura política. Ésta podría resumirse como “el temor hacia la niñez como reproductora de los horrores del franquismo”<sup>28</sup>.

El franquismo, especialmente durante la década de los 60 y 70, se preocupó mucho por la educación de los niños para hacer de ellos ciudadanos de bien acordes a los principios del régimen. Ante la ausencia de una Guerra Civil que sirviera como reivindicadora de la “justicia” de la dictadura, era preciso plantar estas ideas en los más jóvenes para asegurar su legitimidad a largo plazo. El ideario falangista estaba presente en todas las fases de la educación de los jóvenes para este propósito.

Ibáñez Serrador ilustró la utilización de los niños como vehículo para el adoctrinamiento ideológico en varios episodios: “El muñeco”, “La bodega”, y en menor medida, “El vidente”, tratan sobre niños que son coaccionados por fuerzas externas que los inducen a volverse contra sus padres, suceso que Pagnoni Berns ha relacionado con el temor a la delación de miembros de la familia discordes con el régimen ante las autoridades por parte de los niños<sup>29</sup>. En el primero una chica se torna contra su padre inducida por la influencia de una bruja, mientras que en el segundo es una invasión alienígena que altera el comportamiento de los chicos y los somete a su control. En “El vidente” el hijo del protagonista accede a colaborar con los invasores extraterrestres. Si desprendemos la capa alegórica podemos observar un recurrente terror ante la imposición de una fuerza extraña y destructiva sobre el amor que todo hijo debe sentir por sus padres. Si nos remontamos a otra de las producciones anteriores de Ibáñez Serrador, *Mañana puede ser verdad*, estrenado en Argentina y reutilizado en España en 1964, “Los bulbos” es una historia sobre una infección en un pueblo que priva a los niños de sus emociones, una versión no violenta de los sucesos plasmados en *¿Quién puede matar a un niño?*<sup>30</sup>.

## **2. LA DUALIDAD DE LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA: *SPAIN IS DIFFERENT* Y LA REALIDAD DICTATORIAL**

### **2.1. Una España dividida entre su imagen y su realidad**

La película ejecuta algunos ajustes respecto a su base novelística que ultimadamente le confieren un significado diferente. Sin embargo, la idea del turista que llega a España para toparse con el horror se sostiene.

La presentación de personas foráneas a un área, específicamente de turistas, es una de las premisas más frecuentes en el terror *slasher* que ha dado pie a incontables producciones. Sin embargo, en el contexto de España el hecho de que el horror provenga de la experiencia del turista tiene una

significación más allá del terror vinculado al extranjerismo en un lugar peligroso y desconocido.

Los protagonistas, Tom y Evelyn, llegan desde Inglaterra a la localidad andaluza de Benavís, la cual se encuentra en plena temporada alta. Evelyn llega a preguntarse dónde se encuentran los españoles; la mayoría de personas con las que se encuentran son extranjeras. Entre el ruido y el agobio incesantes de la fiesta Tom rememora su viaje a España doce años antes, a la “España de verdad”: la isla de Almanzora. Tras convencer a su esposa de que allí gozarán de la auténtica experiencia española, el matrimonio embarca hacia allí, donde se inician los eventos de la película una vez que se descubre que todos sus habitantes adultos han sido asesinados.

Por lo tanto, el turismo no es solo una excusa para sacar a los protagonistas de la seguridad de lo familiar, sino que es un componente temático significativo y un comentario acerca de una situación pertinente a la realidad española del momento. Durante la década de los sesenta el gobierno franquista, con Manuel Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969, promovió esta imagen del país, concretamente de Andalucía, como un destino turístico auténtico y exótico bajo la campaña de *Spain is Different!*

Esta apertura tuvo un efecto dual: por un lado, se distendió el esencialismo nacionalista del régimen franquista, el cual se abría al exterior para vender sus virtudes a la Europa que lo había y a la que había repudiado en el pasado. La afluencia extranjera fue un importante factor en la financiación de la modernización económica que el régimen requería, tanto como para que Justin Crumbaugh señalase que la industria turística, en efecto, ayudó a procrastinar la democratización al articular continuidades inesperadas entre la dictadura franquista y el resto de Occidente<sup>31</sup>.

Sin embargo, esta “invasión” turística fue extremadamente focalizada en unas áreas concretas. El resto de España seguía siendo, a todas luces, una

dictadura que no se beneficiaba del desarrollismo de los sesenta de formas tan aparentemente transformativas. Por ende, a través de la desilusión de Tom se presenta la dualidad entre dos realidades españolas paralelas, pero producto del mismo régimen: la España de postal y la “auténtica” España dictatorial; Benavís y Almanzora.

## **2.2. La postal y la historia**

La película establece diferentes paralelismos visuales entre ambos espacios que entran un significado simbólico, particularmente en el papel que los niños juegan en cada uno. Si bien podemos hallar una serie de contrastes antagónicos en, por ejemplo, el bullicio de Benavís comparado con la desolación de Almanzora, el más significativo es el juego de la piñata de los niños. En Benavís se presenta como una actividad inocente y tierna, mientras que en Almanzora se repite de forma oscuramente paródica cuando los niños apuñalan y golpean el cadáver de un anciano colgado boca abajo.

La utilización de estas imágenes compañeras refleja la proximidad y la distancia que hay entre los dos lugares, compatibilizándolos como parte de una misma realidad: la España de Franco. Con esto se establece que, pese al lavado de cara otorgado por el régimen y el intento de apelar al turista, este esfuerzo no solo se encuentra localizado en una serie de remotos y concretos parajes diseñados específicamente para este propósito, sino que es insuficiente, considerando la cercanía cronológica y física a la que se encuentra de la violenta realidad que sostenía al régimen.

La película plantea un choque entre estas dos realidades a través del turista, quien ha de confrontar la disonancia entre ambas. Tom y Evelyn llegan a la isla en completa ignorancia del terror que se precipita sobre ellos. No obstante, la película había ya introducido la idea del peligro incipiente en su primera escena con la llegada a la costa del cadáver de una turista asesinada a puñaladas, dando una muestra de lo que está por venir. Sin embargo, es significativo señalar que cuando llegan a la isla, la cual Tom había visitado

en el pasado, no caen en la cuenta de que algo va mal hasta que no presencian un asesinato.

La idea de que pudiera haber un atisbo de violencia en un espacio que se ha vendido como acogedor es inquietante, pero también es descartada hasta que resulta demasiado tarde. Tom es víctima de la narrativa franquista sobre la realidad española, por lo que sus deducciones se dan en base a “la más vulgar concepción de España en la que los adultos de la isla están pescando, descansando, de fiesta, pero nunca, nunca están muertos”<sup>32</sup>.

El turista sirve simultáneamente como una ejemplificación de la penetración de elementos foráneos en España y los peligros que eso entraña. Esto, a su vez, cuenta con una narrativa doble. La imagen inicial de la realidad turística la presenta como una fuerza invasora en el país, la cual ha sobrecogido a su población nativa hasta el punto de que en las calles haya más extranjeros que españoles. Se muestra como una intrusión que amenaza con acabar con “la autenticidad de la experiencia española”, aquello que mueve a Tom a buscar la “verdadera España” en otra parte. La mercantilización del espacio y la cultura local a aquellos que no forman parte de ella puede interpretarse como una forma de prostitución étnica, que ultimadamente no satisface a nadie, aunque “el turismo operaba como una figura cultural que en el cine prorrégimen permitía la reinterpretación de la nación española a medida que esta se abría al capital internacional”<sup>33</sup>.

Esta narrativa sufre un cambio de tuerca inmediato con la llegada de los turistas a la “España no comercial”, aquella que al régimen no le interesaba que se viera. Y entonces es cuando se esclarece otra de las ideas de la película, el peligro incipiente en la España franquista hacia el exterior pues “la mirada superficial del turista, que Ibáñez Serrador deliberadamente escoge como el punto de identificación en su película –y que eventualmente cae víctima de la cruel revuelta de los niños– ingeniosa y casi proféticamente replica el propio trato superficial de la sociedad española con su pasado histórico”<sup>34</sup>. De esta forma la película sostiene una tesis

concreta: la ausencia de una reconciliación con su historia de violencia es un peligro para el extranjero que cae presa de la visión falseada e idílica que el franquismo quiso vender, una introducción en la Europa “civilizada” muy condicionada que trataba de pasar por alto que, a fin de cuentas, España era una dictadura construida y sostenida sobre la violencia, y ese trauma permanecía y podría conllevar su propagación, tal y como los niños terminan por encontrar una vía de escape de la isla para dirigirse al continente a continuar con “sus juegos”.

### **3. LA REVOLUCIÓN DE LOS NIÑOS: LOS HIJOS DEL FRANQUISMO**

La locura de los niños en la película no recibe ninguna justificación. Parte del horror es su espontaneidad; uno de los adultos supervivientes menciona como una noche, sin previo aviso, todos los niños comenzaron una matanza ante la que nadie pudo hacer nada porque “¿quién puede matar a un niño?”. A la mitad de la cinta el matrimonio se encuentra con unos niños normales, pero una vez que éstos dan con la masa de infantes asesina son asimilados a sus impulsos psicóticos con una mirada, por lo que se da a entender que la locura es contagiosa y que desea propagarse. Más allá de esto no se ofrece motivo salvo una tentativa explicativa de Tom que no resuelve nada. Esto diferencia a la película de su fuente literaria, en la que el motivo estaba claramente fundamentado en la forma de un “polen amarillo” responsable de las matanzas.

Por ello, se ha de tener en cuenta la primera secuencia del filme; un documental en blanco y negro de siete minutos que adopta la forma del NO-DO y que describe diferentes actos de violencia y matanzas en conflictos bélicos y sociales reales, recalcando el peso de las muertes infantiles: Auschwitz, la guerra indo-pakistaní, y las guerras de Corea, Vietnam y Nigeria. El número de niños muertos es narrado con frialdad clínica mientras marchan imágenes de archivo. El final de la secuencia conecta



directamente con la película, aludiendo a que nos hallamos al borde de un nuevo episodio de violencia. Estas imágenes rompen con el pacto entre el espectador y el género de terror, según el cual los horrores a los que van a someterse son ficticios<sup>35</sup>, y acorde a Bénédicte Brémard, sirve como una forma de acusación a la audiencia<sup>36</sup>. Como cabría esperar, la Guerra Civil está ausente de esta secuencia<sup>37</sup>, pero esta carencia es un mensaje que incrementa el significado que le es asignado en el contexto de la película, pues más adelante Tom recalcará que las atrocidades del mundo, aquellas que “suceden lejos”, también tuvieron lugar en España, y que podrían volver a suceder.

Con este contexto, se sobreentiende que la violencia de los niños está justificada como una forma de venganza a los adultos de los que siempre han sido víctimas. Pues, pese al título de la película, es evidente que muchos han sido capaces de matar a un niño a lo largo de la historia y aún hoy. Es algo que el propio Ibáñez Serrador afirmó: “Los niños siempre son las víctimas de los adultos. Y en mi película algo pasa que deciden defenderse de los adultos”<sup>38</sup>.

Por otro lado, la idea de la revuelta violenta ha sido reinterpretada por otros críticos como alusiva a una revolución política en clave edípica, en la que los niños asumen el papel de revolucionarios y los adultos el papel de la figura paternal, la cual no es otra que Francisco Franco.

La educación de los niños fue, como hemos dicho anteriormente, una prioridad del régimen. Entre toda la iconografía involucrada en este proceso cabe recalcar la asociación de la imagen del dictador como padre de la nación, dicho de otro modo “(...) enfatizar la imagen de Franco como una figura a la vez patriarcal y paterna no solo de los niños y adolescentes, sino de toda España”<sup>39</sup>.

Franco representaba al orden, uno de los vestigios remanentes del fascismo de los que el régimen no se había desprendido, según el cual el líder encarna a la nación, la autoridad y la prosperidad del pueblo. La enseñanza

franquista partía de esta base paternalista en diferentes formas, desde el cura, al maestro hasta el mismo caudillo. “Franco, mucho más que un líder, parecía haberse convertido en una suerte de guardián paternalista que protegía a España de las inclemencias del principal mal nacional: discordia”<sup>40</sup>.

La equivalencia del autoritarismo con la permanencia de la sociedad civilizada conlleva serias implicaciones en vista de la defunción próxima del dictador, la cual ya había acontecido el año de estreno de la película. La muerte de Franco fue, para Teresa Vilarós<sup>41</sup>, la muerte del padre. Lo que Ibáñez Serrador refleja en su obra es la inquietud que sigue la desaparición de la fuente del orden, y qué será de sus hijos.

Los niños son los hijos del franquismo. Criados en la España del dictador han sido víctimas y partícipes de formas de opresión sistémica en su día a día. Esa cercanía con la represión y la violencia, liberada de las formas de autoritarismo que la mantenía a raya, ahora se alza como revolución en la forma de una carnicería. Los niños no exhiben muestras de individualidad, no se dan luchas de poder entre ellos, sino que avanzan como una unidad decidida al exterminio de todos los adultos, no sin recibir un placer sádico de sus actos.

Tal como expone Samuel Steinberg, la última línea de defensa es Tom, quien ha de responder a la pregunta alzada por el título de la película, asumiendo el “papel patriarcal” como “padre adoptivo” para restituir el orden<sup>42</sup>. Durante los primeros dos tercios de la película los adultos son victimizados, hasta que para defender a su mujer Tom usa un arma para matar a uno de los niños. Tras tener una baja en sus filas, los infantes que hasta entonces habían actuado con impunidad se dispersan por primera vez. Con esto se pone en manifiesto la necesidad del aplastamiento violento de la revolución: no hay otra alternativa que ejercer el poder autoritario para restaurar el orden jerárquico tradicional.

Después de que Evelyn sea asesinada por su propio feto, infectado por la locura de los niños, Tom confronta por última vez a la turba, pero ultimadamente es incapaz de matarlos a todos y renuncia a su arma antes de tratar de escapar. La película concluye de forma similar a *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) de George Romero, cuando las autoridades que deberían salvar al protagonista le confunden con un agresor y lo ejecutan. Los niños acceden al barco y las armas de la policía y planean su invasión del continente, extendiendo la revolución por el resto del mundo.

Este final puede interpretarse como una equivalencia de los niños con los españoles huérfanos que “han quedado en oscuridad con solo violencia en sus genes”<sup>43</sup>. Se manifiesta escepticismo ante la posibilidad de una transición pacífica de autoritarismo a democracia, pues el trauma de la opresión, si trata de someterse al olvido –como fue el caso a través del pacto de silencio– solo encuentra una forma de expresión en la violencia. No es necesario asumir que ésta sea la postura de Ibáñez Serrador, sino una representación del miedo que permeaba a una sociedad cambiante que tan solo tres años atrás había visto cómo el más obvio intento de continuidad del régimen era destruido en un atentado terrorista. La ficción, y especialmente el horror, son vías de escape a los temores del contexto en el que son producidos, y *¿Quién puede matar a un niño?* ejemplifica el temor imperante en la España que acababa de perder a su “padre”: las represalias de los oprimidos y la inevitabilidad de la violencia ante la imposibilidad de una reconciliación que priorizase el perdón sobre el olvido.

#### **4. CONCLUSIÓN**

*¿Quién puede matar a un niño?* es una película clave por su situación cronológica y los temas que aborda, cuya pertinencia para la situación de la España postfranquista previa a la Transición hacen de ella un objeto de culto para nuestro cine. Tras la aparición de un filme de serie B, Ibáñez Serrador

supo articular mediante la alegoría dos de las principales angustias de la España del tardofranquismo pese a una censura decadente, aunque todavía persistente, dando pie a una obra de explicitud contenida que no podría haberse realizado en otro contexto. A pesar de la crítica mixta que la película recibió en su día, ha despertado el interés de académicos por sus aportaciones a las diversas conversaciones sobre la pervivencia del trauma nacional escenificado a través del arte, a las inquietudes del pueblo español en un periodo de incertidumbre política y social cuyos cambios se avenían a mayor velocidad de lo que era posible controlarlos, y ultimadamente a la culpabilidad por la realidad que la generación previa había cultivado para la más joven.

El turismo como apertura de España al resto del mundo queda plasmado como invasivo, pero simultáneamente como una falsedad que oculta los elementos más violentos de la realidad vivida por los españoles desde la imposición del régimen franquista hasta su final. La duplicidad del gobierno en la venta de una imagen saneada y comercializable del país en nombre del beneficio económico ocultaba e invalidada las pretensiones más significativas de efectuar cambios auténticos en lo que era un estado autoritario regido por la violencia física y política.

Por otro lado, los niños asesinos representan la desconexión entre las generaciones anteriores y las actuales, aquellas criadas en el franquismo que, desprovistas de una fuente de autoridad férrea, una vez liberadas emprenderían la violencia en la que habían sido educadas contra sus progenitores, los cuales de una forma u otra habían sido cómplices en la formación de esta comprensión del mundo. La revolución de los niños se presenta como una inevitabilidad ante la que no hay otra alternativa que responder con violencia. El compromiso está fuera de lugar, solamente recurriendo al autoritarismo que le dio forma a esa nueva generación criada en la opresión podrían parársele los pies, lo cual a su vez se corresponde con el dilema planteado por el título del filme. Pues ese niño al que había que

matar para salvar la civilización construida por sus padres no es un niño cualquiera, sino el nuestro, el que hemos criado nosotros mismos y que ahora se ha vuelto contra sus progenitores.

## REFERENCIAS

- Brémard, Bénédicte. “Un inconnu dans la maison: l’enfant dans *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1974)”. En *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, dirigido por Marie-Solelad Rodriguez, 51-61. París. Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- Cascajosa Virino, Concepción. “Narciso Ibáñez Serrador, an early pioneer of transnational television”. *Studies in Hispanic Cinema*, 7(2) (2011): 133-145. doi: 10.1386/shci.7.2.133\_1
- Cordero Domínguez, Aída. “El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador”. *Área Abierta*, 17 (2007): <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/download/arab0707230004a/4154>
- “Aportaciones de Narciso Ibáñez Serrador al cine fantástico-terrorífico español”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29421/>
  - “Dos maneras opuestas de entender la fotografía en el cine de terror por un mismo realizador, *La residencia* (1970) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976). En *La mirada mecánica: 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, editado por Juan Carlos Alfeo Álvarez y Luis Delltell Escolar, 241-254. Madrid. Fragua, 2016.
- Cuarto Milenio. 'La huérfana': clásico del cine de terror con 'niños malvados' basado en un caso real”. Video de Cuatro.com, 13:03. Publicado el 09/10/22. [https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/20221009/huermana-cine-terror-ninos-malvados-real\\_18\\_07665772.html](https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/20221009/huermana-cine-terror-ninos-malvados-real_18_07665772.html)

- Evans, Eli y O'Neil, Haley, "A Bloody Transition: Child Killers in Narciso Ibáñez Serrador's *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)". *Romance Notes* 53:3 (2013): 329-335. doi: 10.1353/rmc.2013.0031
- Exner, Isabel; Schmidtgall, Thomas. "Haunted by children. Spanish Trauma, Social Negotiation and the Ethics of Representation in Narciso Ibáñez Serrador's Horror Movie *¿Quién puede matar a un niño?* En *[Audio-]Visual Arts and Trauma: From the East to the West*, editado por Jannet Reinstädler y Oleksandr Pronkevich, 115-136. Saarlandes: Saarland University Press, 2018.
- García Fernández, Emilio C. y Cordero Domínguez, Aída. "Sangre y sexo en el cine de terror español (1960-1975)". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 15 (2017): 37-62. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6060294.pdf>
- Jarne Esparcia, Nacho. "¿Quién puede matar a un niño?". *Making of: cuadernos de cine y educación*, 60 (2008): 34-40. ISSN 1137-4926
- Lázaro-Reboll, Antonio. *Spanish Horror Film*. 1.<sup>a</sup> ed. Edimburgo: Edinburgh University Press L.td, 2012.
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel. *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrados y las Historias para no dormir (1966-1982)*. 1.<sup>a</sup> ed. Cádiz: UCA, 2019.
- Poisa, María Gil: "¿Qué es un fantasma? Trauma pasado y fantasía en el cine contemporáneo sobre la Guerra Civil española: El cine de Guillermo del Toro". *Hispania* 99, n°1 (2016): p. 128-136. <https://www.jstor.org/stable/44112830>
- Quirosa-Cheyrouze Muñoz, Rafael. "La transición posible a la democracia". En *Crisis, dictaduras, democracia. I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, coordinado por Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco, 63-69. Logroño: Universidad de La Rioja, 2008.

Roas, David. “Chicho adapta a Poe: En busca de un público para le terror (televisivo)”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 7 (2020): 694-708. doi: 10.26754/ojs\_tropelias/tropelias.202074767

Sapró Babiloni, Marcos. “Una apología sinfónica del horror: música, sonido y narración en ‘¿Quién puede matar a un niño?’ (1976)”. *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, 1 (2018): 65-78. <http://jossit.tecnocampus.cat/index.php/jossit/article/view/7>

Steinberg, Samuel. “Franco's Kids: Geopolitics and Postdictatorship in ¿Quién puede matar a un niño?”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 7 (2006): 23-36. doi: 10.1080/14636200600558620

---

<sup>1</sup> Nacho Jarne Esparcia, “¿Quién puede matar a un niño?”, *Making of: cuadernos de cine y educación* 60 (2008): 34-40.

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> Antonio Lázaro-Reboll, *Spanish Horror Film*, 1.ª ed. (Edimburgo: Edinburgh University Press L.td, 2012).

<sup>4</sup> Marcos Sapró Babiloni, “Una apología sinfónica del horror: música, sonido y narración en ‘¿Quién puede matar a un niño?’ (1976)”, *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* 1 (2018): 77. <http://jossit.tecnocampus.cat/index.php/jossit/article/view/7>

<sup>5</sup> Cuarto Milenio. “La huérfana: clásico del cine de terror con 'niños malvados' basado en un caso real” vídeo de Cuatro, 13:03, publicado el 9 de octubre de 2022, [https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/20221009/huerfana-cine-terror-ninos-malvados-real\\_18\\_07665772.html](https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/20221009/huerfana-cine-terror-ninos-malvados-real_18_07665772.html)

<sup>6</sup> Lázaro-Reboll, *Spanish Horror Film...*, 119.

<sup>7</sup> Jarne Esparcia, “¿Quién puede matar a un niño?”..., 35.

<sup>8</sup> Lázaro-Reboll, *Spanish Horror Film...*, 123.

<sup>9</sup> Fernando Gabriel Pagnoni Berns, *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrados y las Historias para no dormir (1966-1982)*, 1.ª ed. (Cádiz: UCA, 2019).

<sup>10</sup> Aída Cordero Domínguez, “Dos maneras opuestas de entender la fotografía en el cine de terror por un mismo realizador, *La residencia* (1970) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), en *La mirada mecánica: 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, ed. por Juan Carlos Alfeo Álvarez y Luis Delltell Escolar (Madrid: Fragua, 2016), 241-254.

<sup>11</sup> Samuel Steinberg. “Franco's Kids: Geopolitics and Postdictatorship in ¿Quién puede matar a un niño?”, *Journal of Spanish Cultural Studies* 7 (2006): 23-36. doi:10.1080/14636200600558620

<sup>12</sup> Rafael Quirosa-Cheyrouze Muñoz. “La transición posible a la democracia”, en *Crisis, dictaduras, democracia. I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, coordinado por Carlos Navajas Zubeldia y Diego Iturriaga Barco, (Logroño: Universidad de La Rioja, 2008), 63-69.

<sup>13</sup> Fernando Gabriel Pagnoni Berns, *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrados y las Historias para no dormir (1966-1982)*, ..., 139.

---

<sup>14</sup>Eli Evans y Haley O’Neil, “A Bloody Transition: Child Killers in Narciso Ibáñez Serrador’s *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)”, *Romance Notes* 53:3 (2013): 329-335. doi:10.1353/rmc.2013.0031

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Aída Cordero Domínguez, “El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador”, *Área Abierta* 17 (2007): 4-11, <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/download/arab0707230004a/4154>

<sup>17</sup> Samuel Steinberg. “Franco’s Kids: Geopolitics and Postdictatorship in *¿Quién puede matar a un niño?*” ..., 25.

<sup>18</sup> María Gil Poisa. “¿Qué es un fantasma? Trauma pasado y fantasía en el cine contemporáneo sobre la Guerra Civil española: El cine de Guillermo del Toro”, *Hispania* 99 (2016): p. 128. <https://www.jstor.org/stable/44112830>

<sup>19</sup> Aída Cordero Domínguez. “Aportaciones de Narciso Ibáñez Serrador al cine fantástico-terrorífico español” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015) <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29421/>

<sup>20</sup> Fernando Gabriel Pagnoni Berns, *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*, ..., 21.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 45.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 28.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 18.

<sup>24</sup> *Ibidem* ..., 110-124

<sup>25</sup> *Ibidem* ..., 181.

<sup>26</sup> Lázaro-Reboll, *Spanish Horror Film*,..., 126.

<sup>27</sup> Samuel Steinberg. “Franco’s Kids: Geopolitics and Postdictatorship in *¿Quién puede matar a un niño?*...”, 25.

<sup>28</sup> Fernando Gabriel Pagnoni Berns, *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*, 124.

<sup>29</sup> *Ibidem*

<sup>30</sup> Concepción Cascajosa Virino. “Narciso Ibáñez Serrador, an early pioneer of transnational television”. *Studies in Hispanic Cinemas* 7(2) (2011): 133-145. doi:10.1386/shci.7.2.133 1

<sup>31</sup> Eli Evans y Haley O’Neil, “A Bloody Transition: Child Killers in Narciso Ibáñez Serrador’s *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) ...”, 332.

<sup>32</sup> Samuel Steinberg. “Franco’s Kids: Geopolitics and Postdictatorship in *¿Quién puede matar a un niño?*...”, 31.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 28.

<sup>34</sup> Isabel Exner y Thomas Schmidtgall. “Haunted by children. Spanish Trauma, Social Negotiation and the Ethics of Representation in Narciso Ibáñez Serrador’s Horror Movie *¿Quién puede matar a un niño?*”, en *[Audio-]Visual Arts and Trauma: From the East to the West*, ed. por Jannet Reinstädler y Oleksandr Pronkevich, (Saarlandes: Saarland University Press, 2018), 126.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Bénédicte Brémard, “Un inconnu dans la maison: l’enfant dans *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1974)”, en *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, ed. por Marie-Solelad Rodriguez, (París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011), 51-61.

<sup>37</sup> Eli Evans y Haley O’Neil, “A Bloody Transition: Child Killers in Narciso Ibáñez Serrador’s *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) ...”, 332.

<sup>38</sup> Nacho Jarne Esparcia. “*¿Quién puede matar a un niño?*...”, 37.

<sup>39</sup> Fernando Gabriel Pagnoni Berns, *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*, 137.



<sup>40</sup> *Ibidem*, 139.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 207.

<sup>42</sup> Samuel Steinberg. “Franco's Kids: Geopolitics and Postdictatorship in *¿Quién puede matar a un niño?*”, 28.

<sup>43</sup> Fernando Gabriel Pagnoni Berns, *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibáñez Serrados y las Historias para no dormir (1966-1982, ..., 207.*

