

ZoOms de Recerca

El maquis i la gran pantalla.

Iconografia de la guerrilla antifranquista rural en el cinema de ficció històrica espanyol¹



Raquel Martín Fuertes

Historiadora de l'art

Amant de l'art i la cultura, és graduada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona —guardonada amb el Premi Extraordinari—, i s'ha especialitzat en l'art i la historiografia feminista. Tanmateix, atès el seu interès per la recuperació de la memòria històrica, els últims anys ha centrat el seu objecte d'investigació en la recerca i l'anàlisi de la guerrilla antifranquista mitjançant l'estudi iconogràfic de les produccions cinematogràfiques i altres manifestacions artístiques.

Resum

L'1 d'abril del 1939, la població espanyola es va despertar amb l'anunci de la fi de la guerra; les tropes franquistes havien aconseguit els seus últims objectius militars. No obstant això, eren molts els que continuaven, i continuarien durant més de dues dècades, amb les armes alçades en lluita contra el règim i en defensa de la República. La lectura que es va fer d'ells, sempre relegada als marges del coneixement històric, va estar sotmesa des d'un inici als interessos dels poders fàctics i de la classe política dominant, dels quals el cinema no es va poder desprendre. En conseqüència, l'anàlisi del nostre patrimoni fílmic no només permet conèixer qui eren els que “van fer la guerra en espartenyas”, tal com els defineix el cineasta Mario Camus, sinó també quines van ser les implicacions que els plantejaments polítics imperants, especialment en matèria de memòria històrica, i les tendències cinematogràfiques de l'època van tenir sobre la iconografia del maquis.

#ParaulesClau

#Cinema
#Franquisme
#Maquis

#Memòria històrica
#Pacte de silenci

¹ En aquest article s'analitzen les principals produccions cinematogràfiques espanyoles centrades en la guerrilla antifranquista rural, sense entrar a valorar produccions estrangeres, com la cèlebre pel·lícula de Fred Zinnemann titulada *Y llegó el día de la venganza* (1964), o films dedicats a guerrillers urbans com la pel·lícula *Quico Sabaté: sense destí*, de Sílvia Quer (2022).

És ben sabut que la història l'escriuen els vencedors, que és, per tant, una reconstrucció del passat tendenciosa i arbitrària. Tenint present aquesta particularitat, l'aproximació al passat esdevé una tasca de recerca àrdua, d'esperit crític imperiós. En el cas espanyol, per exemple, inquirir en la seva història més recent, reflexionant sobre alguns punts del relat històric, ofereix la possibilitat de conèixer nous discursos que qüestionen obertament l'oficial i que inclouen les veus que han estat silenciades i condemnades a l'oblit.

Més encara, l'estudi de narracions alternatives requereix l'anàlisi minuciosa de tots els espais discursius sobre els quals potencialment es pot articular la memòria històrica d'un col·lectiu determinat. D'entre tots, el cinema és, sens dubte, un llenguatge excel·lent per al record.

L'inici de la representació cinematogràfica del maquis, tot i el rol determinant que els guerrillers van exercir en l'esdevenir de la dictadura franquista, va haver d'esperar el divuitè aniversari d'oposició activa i la constatació de la pràctica i íntegra dissolució de totes les partides, les quals fins aleshores continuaven exercint una resistència armada contra el règim. En efecte, no va ser fins al 1954 que les sales d'exhibició espanyoles van projectar el primer film en el qual es reconeixia la figura del guerriller antifranquista: *Dos caminos* (Ruiz Castillo, 1954).

Aquesta datació no va ser fortuïta. Una vegada transformada la guerrilla en un anacronisme i descartada la probabilitat de resurrecció, el franquisme va veure en la resistència armada el recurs idoni per elaborar un discurs propagandístic sobre les 'conquestes' del règim. Per això, l'aparell censor

franquista va aprovar nombrosos projectes que recuperaven la figura del guerriller, sempre representat des d'una perspectiva maniquea i simplista que l'acusava de bandolerisme comú i hi reflectia els vicis i la perversitat de l'ésser humà, en el cas dels dirigents i líders opositors, i de desgraciades víctimes vilment enganyades per la ideologia comunista, en el cas dels partisans.² Amb aquesta caricaturització, el relat exemplificava els beneficis obtinguts pel bàndol vencedor, ja que no sols havia aconseguit lliurar Espanya del *malson* roig, que havia sumit el país en l'anarquia atea i la barbàrie republicana, sinó que, a més, havia desarticulat i detingut les quadrilles que intentaven pertorbar l'estat de pau aconseguit.

“El franquisme va veure en la resistència armada el recurs idoni per elaborar un discurs propagandístic sobre les 'conquestes' del règim”

Consecutivament, durant els anys seixanta, i a causa de la legitimitat de la dictadura emesa per les potències politicoeconòmiques, el règim es va consolidar i va iniciar un procés exponencial d'enduriment de les polítiques repressives que també es va traduir en un nou discurs cinematogràfic sobre el maquis. Va ser així com el cinema va recuperar l'estil anomenat cinema de croada, però “amb

² En són exemples *Torrepartida* (Lazaga, 1956) i *La paz empieza nunca* (Klimovsky, 1960).

la renovada màscara tecnocràtica i economicista”³ que havia adoptat la dictadura. És per això que el maquis va esdevenir un ésser monstruós, una veritable amenaça per al benestar i l'estabilitat social, i va recuperar així la diatriba anti-comunista de la immediata postguerra. Com a resultat, la imatge del guerriller s'allunyava del personatge afligit per recuperar el perfil de criminal contumaç i implacable, els moviments del qual responien al seu tarannà usurpador, tal com es mostra en *A tiro limpio* (Pérez-Dolz, 1963), i no a una causa política; la guerrilla es descrivia com un simple mètode delictiu.

Amb tot, s'infereix que la iconografia del maquis durant aquest període ambicionava tres propòsits clarament definits: en primer lloc, acréixer, homogeneïtzar i consolidar el compromís de la població civil amb els principis i les pràctiques del règim; en segon lloc, exhortar i advertir sobre el càstig que la insurrecció o qualsevol mena de desobediència comportaria, i, en tercer lloc, intensificar el repudi social sobre la guerrilla, no només per extenuar el suport de *los del llano* —motor de supervivència de la resistència—, sinó també perquè la seva aniquilació quedés justificada sense que la població qüestionés la integritat del sistema franquista.

Aquest imaginari cinematogràfic, però, es va modificar —tot i que de manera incipient— durant el tardofranquisme amb el naixement d'un cinema possibilista que sorgia amb l'esquerra política. En efecte, amb el jou franquista agonitzant al costat del seu tirà, l'espectador es va trobar enfront

³ HEREDERO, C. F. “Historias de maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación”. *Ficciones históricas en el cine histórico español* [Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España], núm. 6 (3r quadrimestre del 1999), p. 222.

dels primers films elaborats des d'una perspectiva d'esquerres, que formulava els discursos filmics des de la mirada dels vençuts, però mantenint la despolitització, la descontextualització i el derrotisme propi de la indústria franquista. En conseqüència, i com il·lustra *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973) o *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Olea, 1975), la iconografia del combatent antifranquista reproduïa una imatge que s'ajustava més al concepte de *huido* que de maquis: un home que, amenaçat i consumit per l'opressió feixista, malvivia a les muntanyes. Així, doncs, es tractava d'una figura a la qual se li reconeixia la humanitat i se la desproveïa de tota maldat, i per això va esdevenir mereixedora d'estima i empara, especialment requerida davant la persecució i l'abús d'un Estat definit com a venjatiu i violent i dotat de màxima impunitat. Altrament, i de manera simultània a aquest cinema possibilista, el llegat franquista va mantenir la criminalització del guerriller a través de títols com *Metralleta Stein* (De la Loma, 1974), *Casa Manchada* (Nieves Conde, 1975) o *El ladrido* (Lazaga, 1977).

Tot i així, va caldre esperar la mort del dictador i la seva revisió consegüent del règim per identificar les primeres pel·lícules en les quals es reconeixia la dimensió política de *los del monte*,⁴ tal com veiem en *Los días del pasado* (Camus, 1977) i *El corazón del bosque* (Gutiérrez Aragón, 1979). D'aquesta manera, el maquis en el cinema de la Transició era identificat com un dissident polític, dotat

⁴ Entre les nombroses nomenclatures que van definir aquesta tipologia de resistència armada, la qual es desenvolupava essencialment a les zones rurals, va destacar el concepte *los del monte*. Es tracta d'una locució substantiva que es va plantejar com a alternativa al terme maquis, originàriament utilitzat per referir-se als guerrillers de la resistència francesa que combatien contra la invasió nazi.



Cartell cinematogràfic de la pel·lícula *Los días del pasado*, dirigida per Mario Camus (1977), i interpretada per Pepa Flores, Antonio Gades, Gustavo Bergés, Antonio Iranzo, Manuel Alexandre, Mario Pardo, José Yepes i Fernando Sánchez Polack. Font: IMPALA/Filmoteca de Catalunya.

d'una gran dignitat i solemnitat i amb compromisos ideològics clarament delineats —tot i que es presentava d'una manera succinta i simbòlica—, però sotmès a una situació tràgica que fa que sigui un ésser absolutament derrotat que resisteix a les dures adversitats com a màxima expressió de supervivència.

Malgrat tot, aquest incipient caràcter rebel i subversiu que es reconeixia mínimament a les pel·lícules es van anar emmudint amb la finalitat de fer encaixar la imatge del maquis al discurs històric oficial, moderat i condescendent, que secundava les ambicions del



Fotograma de la pel·lícula *Luna de lobos*. Un grup de maquis resten amagats entre les muntanyes. <https://youtu.be/aqmUxrsOW9o>.

conegut “pacte de silenci”⁵ i comprenia la guerra des del lema “tots vam ser culpables”. Encara més, i com bé indica l'historiador Secundino Serrano, la revisió crítica del nostre passat més immediat, inherent al relat històric dels vençuts, va ser acusada de revengisme i considerada un exercici d'irresponsabilitat que atemptava contra el benestar i la concòrdia social que les polítiques multipartidistes i consensuals de la Transició havien aconseguit establir. Així, la narració filmica sobre la Guerra Civil i la dictadura tan sols va ser legitimada quan l'ambientació en aquells anys pretèrits i funestos exhibia els beneficis obtinguts per la democràcia acabada d'inaugurar.

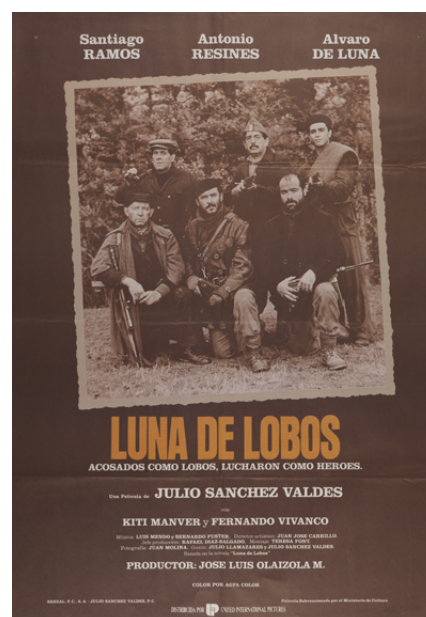
Per tant, amb la consolidació progressiva del sistema democràtic, la iconografia de *los del monte* es va perpetuar entorn d'una lectura que desproveïa el guerriller de la seva naturalesa insurgent i eludia la seva idiosincràsia política com a força contestatària d'un règim autoritari, i el presentava així com a víctima d'un context punyent i

⁵ Per aprofundir en aquest concepte es recomana consultar la definició que ofereix l'obra col·lectiva dirigida per Ricard Vinyes: VINYES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 371.

claustrofòbic. D'aquesta manera, i com bé projecta *Luna de lobos* (Sánchez Valdés, 1987), els partisans van passar a ser identificats de nou com a *huidos*, pròfugs per la supervivència i no per la defensa d'un projecte ideològic paramilitar. Ara bé, la importància d'aquest títol residia en el fet que amb la seva producció conclouïa una dècada de silenci cinematogràfic sobre el maquis, una absència simptomàtica que va evidenciar l'impacte de les polítiques hegemòniques d'oblit voluntari.

Més endavant, tot i l'obstinació de l'aparell governamental per allisonar en aquesta desmemòria ambicionada,⁶ durant la dècada dels noranta va sorgir i es va desenvolupar un moviment social que reivindicava el dret al record, el reconeixement als damnificats per la dictadura i la justícia per les atrocitats reiterades, fins llavors

⁶ Un exemple clar de la implicació dels poders fàctics per difondre l'amnèsia col·lectiva van ser els anomenats Pactes de Moncloa. En efecte, l'octubre del 1977, les principals agrupacions polítiques es van reunir per establir unes bases comunes amb les quals es pogués reconciliar la fragmentada esfera política del país i reduir qualsevol risc de repetició de conflicte armat. No obstant això, el resultat va ser la definició d'una nova actitud envers el passat de la guerra i la dictadura posterior: l'oblit voluntari.



Cartell cinematogràfic de la pel·lícula *Luna de lobos*, dirigida per Julio Sánchez Valdés (1987), i interpretada per Santiago Ramos, Antonio Resines, Álvaro de Luna, Kiti Mánver i Fernando Vivanco. Font: Video Mercury/ Filmoteca de Catalunya.

impunes, que havia comès el règim. Una ‘onada del record’ del qual es va fer ressò la indústria cinematogràfica, tal com evidencia la llista filmogràfica d'aquest període: *Beltenebros* (Miró, 1991), *Huidos* (Gracia, 1993), *Terra de canons* (Ribas, 1999), *You're the one* (García, 2000), *El portero* (Suárez, 2000), *Silencio roto* (Armendáriz, 2001), *El embrujo de Shanghai* (Trueba, 2002), *El año del diluvio* (Mendoza, 2004), *El laberinto del fauno* (Del Toro, 2007) i *Sordo* (Cortés-Cavanillas, 2019).

Tanmateix, i malgrat la inclinació manifesta que va mostrar el cinema per esdevenir un espai per a la recuperació de la memòria històrica, l'imaginari sobre el maquis no va presentar canvis substancials; la despolitització i la victimització del guerriller van continuar sent la tendència imperant. Conseqüentment, les pel·lícules no van aconseguir enriquir el saber històric sobre el combatent antifranquista i van

limitar el seu impacte a la consolidació del que ja s'havia explicat anteriorment.

No obstant això, la filmografia contemporània va desenvolupar una nova perspectiva —la femenina— que s'incorporava en el si de la mirada del vençut com a exercici de reconeixement i dignificació sobre el compromís que les dones van exercir en la supervivència de la resistència. N'és una bona mostra *Silencio roto* (Armendáriz, 2001), un retrat excel·lent de la postguerra, formulat des de l'òptica femenina, que evidencia les cotes altes d'abjecció i vilesa que va assolir la repressió franquista, especialment cruenta envers les dones.

En suma, la representació de *los del monte* no va tenir, i continua sense tenir en l'actualitat, un tractament exhaustiu amb el qual es pogués saber qui eren i quins van ser els propòsits sota els quals van fonamentar la seva actuació. Ara bé, convé admetre que, tot i ser deficient i tergiversat, la producció cinematogràfica ha actuat com a espai de memòria, seguint la teoria de Pierre Nora, ja que ha proporcionat un lloc per a la recuperació d'aquells anys pretèrits que la historiografia hegemònica ambicionava oblidar. Per aquest motiu, és inqüestionable que, d'una manera o d'una altra, el cinema concedeix l'oportunitat d'incentivar la creació d'una consciència social sobre la



Cartell cinematogràfic de la pel·lícula *Silencio roto*, dirigida per Montxo Armendáriz (2001), i interpretada per Lucía Jiménez, Juan Diego Botto, Mercedes Sampietro, Álvaro de Luna, María Botto, María Vázquez, Rubén Ochandiano, Pepo Oliva, Joseba Apaolaza, Jordi Bosch, Ramón Barea, Helio Pedregal, Asunción Balaguer, Alicia Sánchez, Andoni Erburu, Joan Dalmau, Joan Dalmau, Patxi Bisquert, Andoni Erburu, Gonzalo Baz, Helio Pedregal, Maiken Beitia i Kandido Uranga. Font: ORIA FILMS/Filmoteca de Catalunya.

importància de desenvolupar i difondre la memòria històrica. ■

Per saber-ne més:

- ARROYO, D. *Narrativas guerrilleras. El maquis en la cultura española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014.
- CAMINO, M. *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War: Resistance and Guerrilla 1936-2010*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.
- MARTÍNEZ, J. "Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica" [en línia]. *Cuadernos de Historia Contemporánea*. [Madrid: Universidad Complutense de Madrid], núm. 34 (2012), p. 225-250. <<http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/40069>> [Consulta: 8 abril 2022].
- MORENO, C. "La representación del maquis en la historia del cine español: de bandoleros a guerrilla antifranquista". *Letras Peninsulares* [Carolina del Nord: Davidson College], núm. 1, vol. 16 (2003), p. 353-370.
- RAMBLADO, C. "Re-imaginando al maquis. La guerrilla antifranquista en el cine español contemporáneo". A: RIBEIRO, A.; ANN QUANCE, R.; WALSH, A. L. (coord.). *Guerra y memoria en la España contemporánea*. Madrid: Editorial Verbum, 2009, p.181-198.