

TRANSDISCURSIVIDAD FÍLMICA, REVISIONISMO Y LEGITIMACIÓN FRANQUISTA: ¿POR QUÉ MORIR EN MADRID? Y SU SINGULARIDAD HISTÓRICA

FILM, TRANSTEXTUALITY, INSPECT AND FRANCOISM
LEGITIMATION: ¿POR QUÉ MORIR EN MADRID?
AND IT HISTORICAL SINGULARITY

José Carlos Rueda Laffond¹
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este trabajo propone una aproximación comparativa a diversas estrategias narrativas presentes en la producción documental interesada, durante la década de los sesenta, en la evocación de la Guerra Civil española. Más concretamente, el artículo se aproxima al discurso historiográfico manejado en este tipo de realizaciones cinematográficas.

Palabras clave: Cine Informativo y Documental. Guerra Civil y Franquismo. Cultura Política.

Abstract: This article offers a perspective on the narrative strategies used in what might be labelled the «deliberate» documentary tradition which evoked the Civil War during the Seventies. Concretely, this research work studies the historiographical discourse this kind of documentary films have usually presented.

Key words: Information and Cinema. Spanish Civil War and Franquism. Political Culture.

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación «La mirada televisiva», financiado por la UCM y la Comunidad de Madrid.

1. Introducción

Resulta obvio señalar que la Guerra Civil española constituye un referente temático abordado prolíficamente desde el medio cinematográfico o televisivo a lo largo de los dos últimos tercios del siglo xx y los primeros años del xxi². Sin duda, la significación adquirida por el conflicto, en términos de nudo central de la historia contemporánea española, ayuda a explicar esta supervivencia temática y referencial, desplegada tanto en el campo de las producciones de ficción, como en las del cine documental o el reportaje televisivo.

Este estudio parte de la consideración de que dichas aproximaciones, entendidas sintéticamente como globalidad, son susceptibles de una doble valoración de partida. Por un lado, puede estimarse que estas reflexiones audiovisuales han articulado determinadas modalidades explicativas del pasado, obviamente no homogéneas, pero que han pretendido, básicamente, proponer al espectador unos determinados criterios interpretativos. La película cinematográfica o el programa televisivo se han convertido en una forma específica de relato, que han de ser valorados como proyectos de aproximación historiográfica, si bien de muy desigual validez. En este sentido, han traducido la Guerra Civil ante sucesivas generaciones de espectadores. Este hecho ha de relacionarse con el protagonismo que ha mantenido el recuerdo de 1936-39 a lo largo del tiempo en las coordenadas de la memoria colectiva. Pero, al mismo tiempo, el cine y la televisión han alimentado un imaginario y un referente visual acerca de qué fue la guerra y, sobre todo, acerca de cómo fue la guerra desde perspectivas diversas y desde grados de protagonismo e implicación plurales³.

No obstante, esta capacidad evocadora presente en la mirada cinematográfica y televisiva no puede explicarse sin atender a los condicionan-

² Las referencias bibliográficas acerca del cine sobre la Guerra Civil son extraordinariamente amplias. Como ejemplo de las obras generales que han procurado presentar una perspectiva de conjunto pueden recordarse los estudios de R. Gubern, *1936-1939. La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*, Filmoteca Española, Madrid, 1986; M. Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Cerf, París, 1986, o V. Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006.

³ Este aspecto ha sido analizado exhaustivamente en el estudio de J. F. Gutiérrez Lozano e I. Sánchez Alarcón, «La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil», *HMIC*, 3, 2005.

tes contextuales en los que se ha inscrito este tipo de materiales. Al igual que S. Sand ha hablado de diversas promociones en la oferta audiovisual centrada en el tema del Holocausto, en el ejemplo de la Guerra Civil podemos señalar la existencia de múltiples ofertas, diferenciadas tanto en un plano diacrónico como sincrónico⁴. De ahí que habitualmente se haya estructurado una taxonomía más o menos consensuada acerca de las etapas cronológicas en las que podían inscribirse estas propuestas, desde donde se movilizarían e interactuarían ciertas claves argumentales y explicativas comunes. En este último sentido, el film o el espacio televisivo se presentarían, en cierto modo, como derivaciones del contexto: de las condiciones autorales, pero también de las circunstancias políticas, comerciales o socioculturales en las que se habría producido. Sería desde este juego de condicionantes y adscripciones desde donde debería explicarse la existencia de determinadas estrategias intencionales, orientadas a ligar el recuerdo de la guerra (o de ciertos *leit-motivs* de la misma) con el afán de su reactualización, convirtiéndola entonces en lectura de actualidad, e, incluso, en recreación abiertamente imaginaria⁵. En relación con todo ello subyace el aspecto referido al tratamiento e interpretación de los relatos históricos audiovisuales como derivaciones de las instituciones mediáticas, entendidas en relación con su papel como «centros de producción de memoria» para la esfera pública⁶.

Todo ello apunta una diversidad de ejes de referencia a la hora de plantear una recapitulación analítica sobre la representación audiovisual de la Guerra Civil. El cine o la televisión han informado sobre el conflicto a sucesivas generaciones de público que no la vivieron en primera persona. Incluso han buceado en aspectos incógnitos de la guerra, como a título de ejemplo emblemático se demuestra en el trabajo, ya clásico, de investigación de TV3 *Operació Nikolai* (D. Genoves, 1993). O han presentado testimonios que parecían no haber tenido suficiente eco bibliográfico, o que, sencillamente, habían sido soslayados. Pero también han servido como transmisores más o menos eficaces de ciertos mitos asociados al conflicto, cuya presencia derivaría de circunstancias abiertamente pre-

⁴ S. Sand, *El siglo xx en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 297 y ss.

⁵ Cfr. con B. Abrash y D. J. Walkowitz., «Sub/versions of History: A Meditation of Film and Historical Narrative», *History Workshop Journal*, 38, 1994.

⁶ S. Juliá, «Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura», en S. Juliá (Dir.), *Memoria de la guerra y el franquismo*, Taurus, Madrid, 2006, p. 27.

sentistas, y que habrían operado en la pretensión por codificar la guerra en clave de intereses políticos, ideológicos o institucionales concretos, ya fuese durante el franquismo, la transición o el período democrático⁷.

Este trabajo organiza sus contenidos a partir de un punto de referencia nítido: la consideración del cine documental como formato específico, orientado a proponer una transcripción fidedigna de la realidad⁸. Desde este presupuesto de efecto realidad, consideraríamos que el documental se presentaría a ojos del espectador básicamente como cine de no ficción, si bien ello no elude ni su capacidad para asimilar e instrumentalizar recursos ficcionales diversos (por ejemplo, en clave de dramatización, subjetivación o interpretación actoral), ni, por supuesto, la posibilidad para incorporar estrategias discursivas diferenciadas en su seno.

A partir de aquí, las siguientes líneas propondrán una reflexión eminentemente ensayística y de recapitulación a partir de fuentes indirectas sobre un conjunto de propuestas cinematográficas, organizadas en torno a la película *¿Por qué morir en Madrid?*, realizada por E. Manzanos en 1966. Dicho film debe enmarcarse en el escenario más general del cine documental de corte retrospectivo llevado a cabo durante el franquismo tardío. Y de manera más concreta, como una reacción cinematográfica frente a la película de F. Rossif *Mourir à Madrid* (1962), que fue considerada oficialmente como un verdadero ataque al régimen y a diversas instituciones ideológicamente implicadas con él, como la Iglesia o el Ejército. Cabe considerar por ello que la película realizada por Manzanos presentaría un trasfondo ideológico aparentemente nítido, tendente a justificar la pertinencia del conflicto, en relación directa y conclusiva con la propia legitimidad histórica sobre la que se basaba el orden franquista. Sin embargo, como propuesta textual, se apoyó también en unas claves estrictamente originales y, finalmente, frustradas, ya que el film no llegó a ser nunca estrenado. Dicha originalidad estribaría en que, por primera y última vez en la historia cinematográfica del franquismo, un proyecto cinematográfi-

⁷ Los aspectos considerados han sido estudiados exhaustivamente en A. Reig Tapia, *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Alianza, Madrid, 1999, o en P. Aguilar, *Memoria y olvido de la guerra civil*, Alianza, Madrid, 1996.

⁸ La bibliografía sobre este aspecto es muy abundante. Pueden recordarse al respecto los trabajos de R. M. Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, George Allen & Unwin, Londres, 1974, W. Guynn, *A Cinema of Nonfiction*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1990, o B. Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.

co sobre la guerra española se habría construido mediante la visibilización explícita y el cotejo de dos relatos discursivos frontalmente antagónicos.

¿*Por qué morir en Madrid?* debe ponerse en relación, además, con otras dos películas: *Morir en España* (M. Ozores, 1965) y *Franco, ese hombre* (J. L. Sáenz de Heredia, 1964). Estos títulos se implican también en un ejercicio de prospección historiográfica por medio del empleo de recursos basados en un ejercicio de selección y montaje de fragmentos visuales del conflicto. En los casos citados nos encontraríamos así ante una narrativa denotativamente informativa, amoldada a los requerimientos formales canónicos del documental retrospectivo. Dicha narrativa se construiría mediante la reutilización de material de archivo, y se vería guiada por una *voz en off* explicativa, encargada de enunciar, con decidido afán didáctico, polemista y propagandístico, una *única verdad* (la verdad oficial manejada en el ecuador de los años sesenta), si bien mediante enfoques relativamente autónomos.

El ejercicio de cita directa y de deconstrucción llevado a cabo en ¿*Por qué morir en Madrid?* respecto a la película de Rossif, además de sus conexiones con las obras de Sáenz de Heredia y Ozores, hacen pertinente no perder de vista un enfoque de análisis en el que las relaciones transtextuales tejidas entre las películas mencionadas vendrían a conformar un eje de análisis central. Ello conlleva a interesarnos metodológicamente por aspectos como son la retroalimentación narrativa, o las posibilidades de que cada film se inserte en unas líneas de extensión diegética más amplias. De ahí la relevancia singular de estos ejercicios históricos de interrelación fílmica para movilizar, de forma productiva, un repertorio de recursos discursivos (alusiones, citas conscientes o inconscientes, referencias literales, inversiones, redefiniciones...), que deben ser abordados desde una perspectiva eminentemente comparativa. Dicho con otras palabras: las producciones cinematográficas citadas propondrían al espectador una determinada lectura respecto a lo que supuso la Guerra Civil. Pero cada una de estas propuestas adquirirá también un sentido renovado, en virtud de ese ejercicio de entrelazado y transdiscursividad donde se insertaron.

2. Representaciones sobre el franquismo: algunas claves del cine informativo a inicios de los años sesenta

N. Berthier, en un estudio dedicado al cine político en el franquismo, ha valorado *Franco ese hombre* (J. L. Sáenz de Heredia, 1964) como un film único y excepcional, incapaz de derivar en ningún tipo

de réplica, continuidad genérica o secuela cinematográfica inmediata⁹. Construido con la finalidad de fijar una imagen cinematográfica del Jefe del Estado, las derivaciones ulteriores de *Franco ese hombre* pueden rastrearse sincopadamente, por ejemplo en relación con otros proyectos hagiográficos frustrados, como *El último caído* (1975), en el que de nuevo Sáenz de Heredia pretendió aproximarse a los últimos años del régimen. O bien en forma de propuesta abiertamente crítica y desacralizadora de la figura de Franco, tal y como se ejemplificó emblemáticamente en el documental *Caudillo*, realizado de forma clandestina por B. Martín Patino a partir de 1974¹⁰.

Por otra parte, *Franco ese hombre* constituyó uno de los emblemas audiovisuales más representativos en el contexto de los fastos conmemorativos de los *XXV Años de Paz* promovidos desde el Ministerio de Información y Turismo. Supuso el esfuerzo mejor acabado por construir lo que podríamos definir como una imagen fílmica optimizada de Franco, adecuada al sentido otorgado para dicha efemérides. En esta imagen no faltaron las justificaciones de orden funcional, intrínsecamente vinculadas con la retórica del desarrollismo. Pero tampoco obvió otras argumentaciones providencialistas, que continuaban presentando al Generalísimo como «conquistador del porvenir de España», como «ganador de la guerra y ganador de la paz». En estas coordenadas, la película expuso determinados aspectos seleccionados de la biografía de Franco, junto con un *continuum* histórico de fondo, en el que quedaban encadenadas retóricamente las ideas de la decadencia secular de España, el estallido de una crisis social y territorial desbocada a partir del 14 de abril de 1931, y la obra de salvamento frente al comunismo, llevada a cabo a raíz de la sublevación militar del 18 de julio.

En otro estudio dedicado a glosar esta misma película, A. Quintana ha propuesto una lectura del film en clave de aplicación del sustrato narrativo clásico del *viaje del héroe*¹¹. Desde este enfoque, nuestro protago-

⁹ Cfr. con N. Berthier, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998, pp. 149 y ss.

¹⁰ A. Salvador, A. «La triste España de *Caudillo*», *Archivos de la Filmoteca*, 42-43, X-2002/II-2003, pp. 118-143.

¹¹ A. Quintana, «Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en *Franco, ese hombre*», *Archivos de la Filmoteca*, 42-43, X-2002/II-2003, pp. 174-189. La noción del «viaje del héroe» como referente estructural a la hora de construir guiones cinematográficos o televisivos de ficción ha sido abordado con detalle por A. Sánchez Escalonilla en su trabajo *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcelona, 2001.

nista, aquel que será llamado por sus compañeros de armas a convertirse en caudillo en octubre de 1936, se forjará en África, en las guerras de Marruecos. Y anticipará su epopeya personal durante el paso por la Academia Militar de Zaragoza, o gracias a su decisiva participación en la represión militar de la revolución de Asturias. Lógicamente, su triunfo quedará finalmente explicitado por medio de la victoria bélica. Y se expresará también en su papel durante la II Guerra Mundial, ocasión que permitirá a Sáenz de Heredia enfatizar la idea de la hipotética pericia política de Franco como garantía para asegurar la neutralidad española ante Hitler.

Franco, ese hombre optó sin embargo por una fórmula de relativo silenciamiento narrativo respecto al episodio histórico de la Guerra Civil. Este acontecimiento quedó reducido en el film a una elipsis en la que, mediante el formato de una entrevista al embajador español ante la ONU, Manuel Aznar, se resumieron con aparente asepsia las fases que definieron la cronología del conflicto. Al tiempo ha de subrayarse que el inicio y la conclusión de la película se situaron, y no por casualidad, en tiempo presente. La cabecera del film presentó los planos de un soleado amanecer en el Madrid de 1964, al tiempo que una *voz en off* asegura que se trata «de un Madrid en paz». Las últimas tomas nos ofrecen al Jefe del Estado en la sala de proyección cinematográfica del Palacio de El Pardo, terminando de visionar la película de Sáenz de Heredia. En este punto se nos propone un cambio de focalización, mediante una presencia inmediata del Jefe del Estado, donde se contraponen el *personaje* y el *individuo*, como figuras aparentemente desdobladas, pero también complementarias. Finalmente, el director también aparecerá en escena, y realizará varias preguntas al Caudillo, referidas al ejercicio del poder, a la capacidad de sacrificio o al carácter de los españoles. A la hora de «dar un consejo» a los jóvenes que entonces tienen veinte años, Franco aconsejará que éstos analicen «las motivaciones de nuestra Cruzada», que comparen la «España que recibimos con la España que les legamos», y que no olviden que la nación continúa siendo «la reserva espiritual de Occidente», y que «ser español ha vuelto a ser algo serio en el mundo». De este modo, la biografía fílmica se cierra mediante el recurso a la primera persona y a la síntesis enumerativa de referentes —paz, cruzada, pasado, porvenir, España...—, más emblemáticos en el repertorio semántico genérico del franquismo.

La vinculación establecida entre el Madrid evocado en las primeras imágenes de la película, y las palabras y la propia figura de Franco ya anciano, en soledad y vestido de civil, constituyen el resumen perfecto del

ideario que conforma la médula de *Franco, ese hombre*: aquel que relaciona, a un mismo nivel, al Jefe del Estado como caudillo nacional encargado de una misión trascendente (el *Alzamiento* y la *Victoria*), y también como máximo responsable de la *Paz*, entendida en forma de estabilidad institucional, quietud social y desarrollo material. Desde este punto de vista, el espectador asiste a la plasmación audiovisual de un ejercicio de legitimación que se quiere explicar en virtud de la complementariedad entre una imagen de la España presente —que no puede ser otra que la propia del desarrollismo—, y aquella otra, la de 1936, que en abierta oposición, está evocada por el recuerdo del caos y el riesgo de una soviétización inminente. De este modo queda ligada la evocación biográfica, el episodio de la Guerra Civil y la pertinencia de un régimen político, autoritario y personalista, pero capaz de presentarse como síntesis entre los valores tradicionales y el ejercicio de modernización económica y desarrollo social.

La presumible eficacia de esta táctica de representación audiovisual sobre qué era el franquismo y acerca de su figura central probablemente ayude a entender también la solidificación del film a la hora de conformar un imaginario oficial estable de alcance público. El potencial evocador que se quiere asociar a *Franco, ese hombre* quedará de relieve, en este sentido, a raíz de los pases televisivos que tuvo el film. O en que fuese la película encargada de glosar la figura de Franco en la pequeña pantalla en la decisiva tarde del 20 de noviembre de 1975.

Pero, por otra parte, esta solidificación referencial del film de Sáenz de Heredia debe relacionarse con la política de memoria histórica desplegada desde el aparato propagandístico de Información y Turismo. Ello conlleva poner en relación el impulso oficial a este film biográfico con las lógicas de representación sobre la Guerra presentes en la pequeña pantalla. A lo largo de los años sesenta se asistirá a una lenta, pero decidida extensión social y territorial de la televisión, y a una sedimentación de fórmulas de programación, aspecto que acabará desembocando en la explotación consciente del medio como herramienta para el entretenimiento colectivo¹². En relación con ello se producirá la emisión de espacios históricos en TVE, donde confluirán propuestas documentales o ficcionales muy diversas. Ello, no obstante, convivirá con un voluntario olvido de la

¹² Cfr. con J. C. Rueda Laffond, «La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969», *Análisi*, 32, 2005.

Guerra Civil, tan sólo quebrado periódicamente con la producción puntual de algunos productos de ficción¹³, la emisión de ciertos largometrajes de evocación¹⁴, o con la retransmisión de actos conmemorativos (como los Desfiles de la Victoria), que mantenían su función como mitos colectivos y como referentes de socialización y de explicitación institucional¹⁵. Ello debe asociarse, además, con el ejercicio de reconversión funcional que podían tener algunas citas y efemérides, reconversión de la que, además, la propia televisión daba buena cuenta. No es casual entonces que confluyese en la pequeña pantalla el recuerdo conmemorativo, la legitimidad encarnada en la política desarrollista, y la propia autorreferencialidad sobre el medio televisión como emblema de ese mismo desarrollo material, tal y como se evidencia en la decisión (y subsiguiente retransmisión) por inaugurar oficialmente los estudios de Prado del Rey coincidiendo con la fecha del 18 de julio de 1965.

En cualquier caso, además de su ubicación en el marco de la ofensiva de los *XXV Años de Paz* (por ejemplo, en relación con otras propuestas de *No-Do*¹⁶), la historicidad precisa de *Franco, ese hombre* no puede separarse, tal y como se ha indicado ya, de otras dos producciones contemporáneas: *Morir en España* y *¿Por qué morir en Madrid?* A su vez, la relación establecida entre estos tres títulos derivaría de un factor externo añadido, extraordinariamente incómodo a ojos de los responsables de información y propaganda del régimen: la realización, estreno y significativo eco público obtenido por el documental *Mourir à Madrid*, del realizador franco-yugoslavo F. Rossif.

Este último film debe ser enmarcado en el renacido interés internacional por abordar, desde el cine retrospectivo de declarado posicionamiento militante, el fenómeno de la tensión política durante el período de entreguerras. En dichas coordenadas el episodio de la guerra de España ocupaba un papel de primer orden, y habitualmente era entendido como

¹³ Véase M. García de Castro, *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 35-36

¹⁴ Cfr. con J. S. Duran Froix, «Televisión contra memoria. Uso y abuso de la historia en la televisión franquista», *Historia y Comunicación Social*, 13, 2008, pp. 39-40.

¹⁵ P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Alianza, Madrid, 2008, especialmente pp. 142-145. Sobre el ejemplo citado en el texto es además especialmente interesante la valoración establecida por G. di Febo en *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclée, 2002.

¹⁶ R. Rodríguez Tranche, y V. Sánchez-Biosca, V., *No-Do. El tiempo y la memoria*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996, pp. 421-432.

prólogo de la II Guerra Mundial. Estos aspectos conformarían uno de los ejes rectores que pueden rastrearse en diversos trabajos documentales dedicados, central o colateralmente, al conflicto. Sería el caso, por ejemplo, de *All'armi, siam fascisti* (L. del F. C. Manzini y L. Micciché, 1962), *Unbändiges Spanien* (K y J. Stern, 1962), *España 36* (O. Cortázar, 1964), *Ça Ira. Il fiume della rivolta* (T. Brass, 1965), *Grenada, Grenada, Grenada moia* (R. Karmen, 1967), o *Los hijos de Gernika* (S. Cazalls, 1968).

Sin embargo, *Mourir à Madrid* representó un verdadero quebradero de cabeza para las autoridades franquistas, y, al tiempo, se convirtió en una película emblemática para el antifranquismo del exterior. El documental se articulaba a lo largo de una veintena de secuencias, visualmente apoyadas en material de archivo conservado en Berlín, París o Moscú. El relato, pautado cronológicamente entre la proclamación de la II República y la ocupación de Madrid por el ejército franquista, se iniciaba y concluía con varias tomas filmadas en 1962, en las que se mostraba una imagen de España anclada en la desolación y el atraso secular. Los yermos paisajes con los que se abre y cierra el film proponían abiertamente una impresión de que nada habría cambiado entre inicios de los años treinta y las vísperas de los sesenta.

Frente a este tiempo estancado, *Mourir à Madrid* afrontaba un repaso lineal del conflicto, básicamente entendido como ejercicio de resistencia popular ante esa suerte de historia inmóvil que dominaría la contemporaneidad española. El drama de la guerra arrancará así aludiendo a la tensión social y política que acompañó la experiencia republicana, a la rápida conformación de un bloque reaccionario, y a la movilización popular que estalló en la zona gubernamental a partir de julio de 1936. Finalmente, el cuerpo central de la película quedaba pautado por la evolución militar del conflicto, mediante un encadenamiento narrativo que conducía a los espacios textuales de los primeros combates en Somosierra y en la frontera del Bidasoa, y, desde ahí, a los enfrentamientos en Toledo, Madrid, Guadalajara, el País Vasco, Belchite, Teruel, el Ebro o Cataluña. Esta concepción global de la guerra acababa reduciendo hasta la esquematización la evolución y reajustes políticos operados en cada zona. Finalmente, los últimos minutos del film enfatizaban las ideas de derrota y tragedia humana, al confluir el recuerdo visual de la marcha de los refugiados republicanos por los Pirineos, con los planos en los que se mostraba un cementerio solitario y el nebuloso paisaje de la sierra de Madrid.

La tesis central de *Mourir à Madrid* operaba, de manera extraordinariamente simplificadora, con la confrontación entre dos cosmovi-

siones diametralmente opuestas, que Rossif y su guionista M. Chapsal asociaban a los bandos contendientes. Mientras que el franquista era evocado como resultante natural del maridaje surgido entre el tradicionalismo reaccionario y la rápida asimilación del fascismo en la España de los primeros años treinta, los republicanos eran presentados como un heterogéneo conglomerado de fuerzas y aspiraciones populares. Desde ahí se construía un relato audiovisual de tono épico, en el que la guerra era explicada como una lucha desigual entre las ansias de libertad y el peso agobiante de una tiranía secular representada por el bando sublevado.

Un elemento narrativo clave en el film, y que llegaba a constituir un elemento argumental decisivo para que el espectador internacional entendiese la derrota republicana, era el constituido por la intervención nazifascista, a la que se opondrá una interpretación romántica y desinteresada de la participación de las Brigadas Internacionales. Una de las secuencias centrales —el asedio a la capital, a partir de los primeros días de noviembre de 1936— constituye un buen ejemplo. En ella se entrelazaba el avance franquista, el espíritu de resistencia y la solidaridad desinteresada de los voluntarios internacionales. De este modo, el enfrentamiento en la batalla de Madrid está evocado por los combates en la Ciudad Universitaria, pero, sobre todo, por la crudeza de las penalidades sufridas por la población civil, por la llegada de refugiados y por la tragedia de una ciudad convertida en escenario de primera línea de frente.

Rossif declaró que el verdadero objetivo de la película no era «tanto la información como la provocación a la emotividad, de modo que la guerra adquiriera ciertos rasgos de una leyenda»¹⁷. Ello se articuló, en buena medida, gracias a la voluntaria simplificación del relato, o a operar con ciertos tópicos que resultasen potencialmente comprensibles para el público francés. En esta lógica, las imágenes que ligaban España con el atraso secular —por ejemplo, las que correspondían a las muestras de devoción religiosa— se asociaron con una evocación crítica del franquismo, y con esos parámetros iconográficos de un país atrapado por la tradición reaccionaria.

Mourir à Madrid también proponía otros claves en decidido espíritu épico, que en buena medida podrían relacionarse con una modalidad enunciativa de la Guerra Civil, cuyos antecedentes justificativos se re-

¹⁷ R. Gubern, 1936-1939. *La guerra de España en la pantalla...*, p. 133.

montarían a la propaganda movilizadora durante el propio conflicto. En este punto, el film engarzaba con algunas posiciones formuladas específicamente por el PCE, si bien *Mourir à Madrid* se situaba fuera de los parámetros propios de la ortodoxia comunista de inicios de los años sesenta¹⁸. En todo caso, la película se implicó en una concepción de la guerra acorde con los de la propaganda antifascista de corte patriótico que pervivió a la conclusión del conflicto¹⁹. Estos argumentos insistieron en la idea de que el conflicto significó la lucha contra la reacción y el fascismo. También en que su meta no podía ser otra que la de aspirar a la redefinición del régimen surgido en 1931, en clave de vertebración de una República de nuevo cuño, de carácter democrático y frentepopulista, y por tanto, interclasista y de masas. Como ejemplo de esta concepción podrían recordarse las siguientes líneas de J. Díaz, secretario general del partido, originalmente publicadas en febrero de 1938:

El punto de partida de la guerra (...) es la sublevación de las castas reaccionarias dirigidas por los generales traidores, contra la enorme mayoría del pueblo que, basándose en la Constitución y en la ley republicanas, quería resolver de una vez para siempre los problemas de la revolución democrática que la burguesía española no ha sido capaz de resolver en el curso del siglo pasado. Se trata de una guerra por la libertad, por la justicia, por el progreso social, por la tierra y por el pan, contra el fascismo (...). Se trata, al mismo tiempo, de una guerra de independencia nacional, porque las castas reaccionarias (...) han abierto las puertas del país al invasor extranjero que quiere esclavizar a nuestro pueblo²⁰.

El espíritu de resistencia, el *leit-motiv* de la propaganda comunista a partir de 1938, se entrelazaba con la movilización de una retórica donde podía tener cabida la exaltación de la solidaridad internacional (encarnada esencialmente en las propias Brigadas Internacionales y en la ayuda soviética), junto al recuerdo de otros mitos nacionales, originalmente procedentes de la tradición liberal decimonónica (como ocurrió con el recuerdo de 1808 y de la Guerra de la Independencia). Esta era la esencia del conflicto bélico, la clave que caracterizaba la especificidad de un enfrentamiento que, en virtud de la participación italiana y alemana, serviría

¹⁸ V. Sánchez-Biosca, *Cine y guerra civil española...*, p. 198.

¹⁹ Cfr. con D. Ibárruri y otros autores, *Guerra y revolución en España, 1936-39*, Progreso, Moscú, 1967.

²⁰ J. Díaz, *Tres años de lucha*, Laia, 1978, p. 110

de prólogo para la inminente guerra europea, y ejemplificaría la idea de la primera agresión en Europa del expansionismo fascista. Y esta misma tesis constituía, revisitada ya desde la perspectiva de la derrota del Eje, uno de las claves medulares manejadas en la película de F. Rossif.

3. Política cinematográfica y política de memoria ante *Mourir à Madrid*

Tal y como se ha indicado, *Mourir à Madrid* se convirtió en un verdadero quebradero de cabeza para las autoridades franquistas. Se han estudiado con detalle las presiones diplomáticas desplegadas desde la embajada española en París con el objetivo de prohibir la exhibición de la película²¹. Dicho fin no se logró, pero sí se consiguió forzar a la censura francesa a que eliminase algunos pasajes considerados como ofensivos, entre los que se reproducían algunos testimonios especialmente virulentos del general Franco, del Cardenal Gomá o de Monseñor Díaz Gomara, así como otras referencias directas a la colaboración alemana con el bando nacional²². Asimismo se obtuvo la seguridad, por parte de las autoridades francesas, de que el film no sería emitido por televisión. Esta ofensiva diplomática también se desarrolló en otros puntos de Latinoamérica, y el film finalmente no fue proyectado en México, Colombia o Perú. La producción de Rossif, obviamente, también fue prohibida en España, y su estreno no tuvo lugar hasta 1978.

Estos episodios deben enmarcarse, no obstante, en un escenario más general: el que se refiere a lo que se han denominado como «técnicas de contraofensiva cinematográfica» durante el franquismo²³. Es decir, la tensión generada por *Mourir à Madrid* propició un abanico de potenciales estrategias de movilización (algunas ya empleadas, otras radicalmente originales), desde el aparato de información franquista, ante un film considerado como injurioso frente a la figura del Caudillo y la memoria oficial de la Guerra Civil. El riesgo del trabajo de Rossif, a ojos de las autoridades

²¹ H. Liogier, «El escándalo de *Mourir à Madrid*. Una película ofensiva para España», *Archivos de la Filmoteca*, 51, X-2005, pp. 110-125.

²² F. Rossif y M. Chapsal, *Mourir en Madrid*, México, Ediciones Era, 1970.

²³ M. A. Paz, «Técnicas de contraofensiva cinematográfica durante el franquismo. *Mourir à Madrid*: reacción oficial y repercusión popular», en García Galindo, J. A., Gutiérrez Lozano, J. F. y Sánchez Alarcón, I. (eds.), *La comunicación social durante el franquismo*, Diputación Provincial, Málaga, 2002.

del Ministerio de Información y Turismo, se situaba en directa relación con el eco que obtuviese entre el gran público, asunto que podría empañar las pretensiones de normalización y relativa convalidación internacional con que trabajaba el régimen cara al exterior. De ahí la trascendencia de impedir su pase televisivo en Francia. En este sentido, el problema asociado a *Mourir à Madrid* era doble, expresándose tanto en términos de consumo interior como exterior. De ahí las posibles conexiones que podían establecerse entre estas estrategias de respuesta y el clima político imperante. Este estaría dominado por el afán aperturista (recordemos que en este momento se asiste a la dilatada tramitación y aprobación de la Ley de Prensa), por el juego de contrapesos y tensiones existente en el seno de la élite de poder, y por el lento proceso hacia la culminación legal de la definitiva institucionalización del régimen, en clave de autoritarismo tradicional y orgánico.

La censura del film en el mercado español no impidió que la prensa hiciese referencias veladas, y por supuesto extremadamente críticas, a la película. No obstante, desde la perspectiva de los responsables del Ministerio, en esta ocasión no bastaba sólo con una táctica de prohibición directa o de ataques denigratorios más o menos virulentos en los periódicos. También era deseable una respuesta fílmica, que sirviese para intentar desactivar la batería argumental activada por *Mourir à Madrid*. En esta lógica, la película —que fue analizada con extraordinario detalle por los responsables de la Dirección General de Cinematografía— podía, además, propiciar un revisionismo interpretativo cinematográfico cara a definir una suerte de historia popular sobre el conflicto, en correspondencia con la literatura polemista oficial publicada en España en los años centrales de la década de los sesenta. Dicho revisionismo permitiría una redefinición del sentido de la guerra en la gran pantalla, en consonancia con la idea de preservar la legitimidad y explicar la continuidad del régimen surgido en octubre de 1936. Pero también de acuerdo con el reforzamiento de ciertos argumentos, que resultasen coherentes con las coordenadas internacionales imperantes (como el discurso del anticomunismo), y que fuese afín, asimismo, con una cierta imagen del conflicto próxima a determinados círculos de la opinión pública europea (en especial, la conservadora católica). En este sentido, trasladar a la gran pantalla tesis como las que apuntaban a un presumible golpe de estado comunista coincidiendo con la celebración de la Olimpiada Obrera de Barcelona en julio de 1936 posibilitaban redefinir el sentido histórico de la sublevación militar, al explicarla en clave de contragolpe defensivo frente

a las presuntas maniobras desestabilizadoras desplegadas desde el Komintern²⁴.

Los reparos oficiales a la película se establecieron en términos historiográficos polemistas. En un informe anónimo realizado en el Ministerio de Información y Turismo, y probablemente fechable en 1963, se recoge una extensa crítica sistemática al film de Rossif²⁵. En ella no faltaron las referencias a los errores en el tratamiento del material visual. En este sentido, puede servir de ejemplo ilustrativo el que se llamase la atención acerca de la equívoca utilización del incendio del convento de las Maravillas en Madrid, un suceso que es emplazado en la película en la emotiva secuencia correspondiente al asedio de la capital de fines de 1936. No obstante, el verdadero objetivo de este texto oficial era el llamar la atención sobre otras «tergiversaciones» mucho más graves, que eran verbalizadas mediante el relato *en off*. El informe detallaba así diversos aspectos, teóricamente eludidos o tergiversados en *Mourir à Madrid*: el olvido de la matanza de Casas Viejas, la desviación interpretativa acerca de la revolución de Asturias, la debilidad de las tesis que aludían a la superioridad material y militar de los nacionales, la falta de referencias directas sobre la violencia republicana, o —frente a la relevancia otorgada por Rossif al enfrentamiento entre Unamuno y Millán Astray— la omisión intencionada de los intelectuales «que tuvieron que abandonar zona roja»... Todo ello, además, apuntando que tales aspectos podían ser corroborados convenientemente gracias a fuentes bibliográficas o hemerográficas diversas, obviadas o no conocidas por los autores de la película, entre las que destacarían sobremanera las que correspondían a intelectuales o políticos como Madariaga, Marañón o Largo Caballero.

Todos estos elementos resultan centrales a la hora de concretar cuáles eran las prioridades interpretativas que debían vertebrar la versión cinematográfica oficial de la Guerra Civil en su traducción franquista. Todas estas tesis las volveremos a encontrar en los expedientes de censura de

²⁴ Cfr. con J. M. Martínez Bande, *La intervención comunista en la guerra de España, 1936-1939*, Madrid, Servicio Informativo Español, 1965, R. de la Cierva (intr. y selecc.), *Los documentos de la primavera trágica. Análisis documental de los antecedentes inmediatos del 18 de julio de 1936*, Secretaría General Técnica del Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1967, o con L. García Arias, «La política internacional en torno a la guerra de España», en *La Guerra de Liberación Nacional*, Universidad de Zaragoza, 1961.

²⁵ H. Liogier, «El escándalo de *Mourir à Madrid*. Una película ofensiva para España», *Archivos de la Filmoteca*, 51, X-2005, pp. 110-125

¿*Por qué morir en Madrid?* Sin embargo, no fue este film, sino *Morir en España* (1965), el proyecto cinematográfico que, también auspiciado desde el Ministerio de Información y Turismo, encarnó finalmente esa reacción oficial a la obra de F. Rossif.

Morir en España, que finalmente obtuvo un escaso éxito de público, contaba con un guión literario realizado por los escritores J. M. Sánchez Silva y R. García Serrano, y se apoyaba en una idea original del entonces director de la Filmoteca Nacional C. Fernández Cuenca. *Mourir à Madrid* no fue citado directamente en este film, pero la renovada contextualización con que se presentaba la España del ecuador de los sesenta (una sociedad urbana de clases medias, abierta al exterior gracias al turismo) constituía una verdadera declaración de intenciones, en forma de contrapunto frente a esa otra imagen de atraso y tristeza endémica que traslucían los planos iniciales de la producción francesa. Igualmente, el cuerpo argumental del film de M. Ozores aludía directamente a los aspectos más criticables de *Mourir a Madrid* a ojos de los responsables de Información y Turismo. Su idea central era clara: la Guerra Civil fue una «guerra de liberación», en la que la «verdadera España se alzó» frente al riesgo de una inminente soviétización. El contraste entre las zonas en conflicto resultaba, desde esta óptica, radical. La España republicana fue presentada como un espacio textual coherente y cerrado, unívocamente dominado por la violencia, la inmoralidad y la influencia soviética. La España nacional, por el contrario, representaría un ideal colectivo regenerador y patriótico, así como un proyecto de futuro (encarnado a posteriori en el mito de la *paz de Franco*), capacitado, por tanto, para justificar la inevitabilidad del enfrentamiento²⁶.

Los puntos de coincidencia existentes entre *Franco, ese hombre*, *Morir en España* y *¿Por qué morir en Madrid?* son notorios. Los filmes se enmarcan en un ejercicio de reacción cinematográfica frente a la obra de Rossif. Además, en las tres cintas se aborda un discurso común y complementario del conflicto, donde únicamente varían las referencias de detalle. Los puntos de conexión en el plano de la autoría también eran obvios. El periodista Sánchez Silva figuró como coguionista de los textos de las tres producciones. Por su parte, el escritor falangista García Serrano colaboró en los guiones literarios de *Morir en España* y *¿Por qué morir en Ma-*

²⁶ M. Crusells, *La guerra civil española. Cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2000, pp. 107-131, y con M. A. Paz «Técnicas de contraofensiva cinematográfica durante el franquismo...», pp. 391-399.

drid?, y Ozores acababa de trabajar como ayudante de dirección en *Franco, ese hombre*. Además, los dos primeros nombres pueden ser tildados de verdaderos intelectuales orgánicos en la tarea de trasladar la memoria oficial de la guerra y la legitimidad franquista al cine o a la literatura divulgativa. Cabe recordar en este sentido que Sánchez Silva y García Serrano ya habían colaborado conjuntamente en el argumento de *La patrulla*, o que García Serrano se responsabilizó de los guiones de *La fiel infantería* (1959) o *Los ojos perdidos* (1966). Entre los textos literarios publicados durante este período por ambos autores encontraríamos también otras obras dirigidas al gran público como las *Cartas a un niño sobre Francisco Franco* (1966), de Sánchez Silva, o *Cara al sol* (1961), *Franco y nuestro tiempo* (1963) y *Los años únicos. Andanzas de una niña en el Madrid rojo* (1972), de García Serrano.

4. *¿Por qué morir en Madrid?: la historicidad de un film paradójico*

También debe indicarse, no obstante, que *Franco ese hombre*, *Morir en España* y *¿Por qué morir en Madrid?* acomodaron sus respectivas modalidades explicativas a unos presupuestos relativamente autónomos. En el primero de los títulos, tal y como se ha indicado, la guerra es sometida a una elipsis, y su desarrollo queda reducida a apenas diez minutos de explicación aparentemente aséptica en virtud del hipotético argumento de autoridad de Aznar. Aquí es obviamente perceptible la brecha profunda que distancia *Franco, ese hombre* y los títulos realizados por Ozores y Manzanos. Esta brecha enlaza coherentemente con las dimensiones privilegiadas por Sáenz de Heredia a la hora de operar con el imaginario oficial sobre la figura de Franco, y de traducir audiovisualmente la justificación respecto a la legitimidad del régimen, la huella de la Guerra Civil y su conexión con una España que desea proyectarse hacia el exterior y busca puntos de confluencia con el ámbito internacional. En *Morir en España*, el conflicto ocupa, en cambio, una posición absolutamente hegemónica, el tiempo histórico evocado es el de un pasado formalmente superado, pero cualquier referencia explícita al discurso antifranquista contrapuesto es anulada. Finalmente, en *¿Por qué morir en Madrid?*, se opta por una modalidad narrativa en la que se confrontan, en aparente literalidad e igualdad de condiciones a ojos del espectador, los argumentos esgrimidos por Rossif y la versión oficial del conflicto. En este sentido, el proyecto fílmico se construye mediante una estrategia radicalmente original,

consistente en intentar desarticular, mediante el contrapunto, la versión de la guerra interiorizada en los círculos de la oposición, pero haciéndose eco de ella y reproduciéndola en pantalla.

En las memorias del coproductor de *¿Por qué morir en Madrid?*, se lanza la idea de que el primer paso para abordar el proyecto la tuvieron él mismo y el realizador E. Manzanos tras asistir a la proyección de *Mourir à Madrid* en Roma a inicios de 1964²⁷. Al parecer, el gobierno español disponía de una copia del negativo, y este material podía servir de base para la hipotética película. N. Berthier ha detallado la tramitación del expediente de censura del primer proyecto de guión (firmado por E. Marcos), entre diciembre de 1964 y enero de 1965²⁸. Las conclusiones de los censores fueron extraordinariamente duras, y exigieron múltiples correcciones para mejorar la calidad literaria del proyecto. Asimismo, insistieron en que era preciso incorporar argumentos de autoridad para reforzar las contrargumentaciones frente a *Mourir à Madrid*. El objetivo era, sencillamente, el de redirigir un «guión (que), no por su contenido, sino por su expresión, apela al insulto más que al razonamiento».

Según el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* finalmente se llevarían a cabo dos versiones alternativas de *¿Por qué morir en Madrid?*, ambas fechables en 1966²⁹. En una de ellas —cuyo título de cabecera era *Morir en Madrid*, y se responsabilizaba en créditos de los textos y el guión a E. Manzanos— se trasplantaba miméticamente *Mourir à Madrid* (incluyendo incluso su cabecera), y sobre las imágenes del film francés se confrontaban el texto de M Chapsal y el de Manzanos. En ocasiones, cuando la duración de las secuencias no permitía sincronizar ambas narraciones, sencillamente se procedía a congelar la imagen. F. Rossif probablemente aludió a esta versión cuando, a mediados de los años ochenta, denunció el plagio de su película, y consideró que fue el miedo de las autoridades españolas a vulnerar tan abiertamente la legislación internacional sobre derechos de autor lo que impidió que ésta se estrenara.

La segunda versión —ahora titulada *¿Por qué morir en Madrid?*— también contó con la dirección de Manzanos, si bien en sus créditos figu-

²⁷ A. Marcos, *Una vida dedicada al cine. Recuerdos de un productor*, Conserjería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2005, p. 165.

²⁸ N. Berthier, «*Por qué morir en Madrid* contra *Mourir à Madrid*: las dos memorias enfrentadas», *Archivos de la Filmoteca*, 51, X-2005, pp. 126-140.

²⁹ A. Del Amo, (Ed.), *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996, pp. 765-766.

raban como guionistas Sánchez Silva y García Serrano. En el prólogo de la película, al tiempo que se denunciaban irónicamente los subterfugios que permitieron a Rossif filmar material en España con el pretexto de realizar un hipotético documental antropológico (*Espagne Éternelle*), se aludía de nuevo a la cuestión de no vulnerar los derechos de autor. En el extenso texto de presentación que abría la película se indicará entonces que *¿Por qué morir en Madrid?* «contiene lo fundamental del comentario de Rossif», así como «el espacio suficiente para su réplica», si bien optando por prescindir de las tomas filmadas por el realizador en nuestro país. En esta versión se procedió también a alterar sensiblemente la estructura original de la cinta francesa y se incluyó otro material complementario procedente de fondos españoles.

Este ejercicio de deconstrucción truncaba la racionalidad cronológica en que se apoyaba el discurso de *Mourir à Madrid*. De este modo, los guionistas se enfrentaron al reto de recolocar la lógica interna de los argumentos esgrimidos en la película original. El arranque de la realización de Manzanos proponía al espectador una cierta impresión de realidad de la España de 1965, en clara consonancia con la retórica del desarrollismo, encarnada en los planos que transitaban desde las vistas urbanas de un Madrid dinámico al recuerdo del creciente aluvión de turistas. Todas estas claves, a juicio del comentarista, conformarían esa imagen real del país, y no «el paisaje yermo, el campesino de negro, el aldeano viejo, el borrico roñoso: llanura, aldeano, asno. (La) tierra muerta» evocados por Rossif.

La idea de que la Guerra Civil es, eminentemente, la *guerra de España* conforma una de las columnas vertebrales de la deslegitimación argumental a que es sometido *Mourir à Madrid*. Este aspecto adquiere una trascendencia muy relevante, ya que pretende quebrar los lazos que vehiculaban el conflicto con las tensiones internacionales del período de entreguerras. De ahí derivaría también un constante ejercicio por minimizar la tesis del vasallaje franquista respecto a las potencias del Eje, un aspecto destacado de modo sobresaliente en la película francesa. Frente a esa idea, se espentará, en cambio, que «nosotros (los españoles) no tenemos la culpa de que Hitler tomase París».

También en los planos iniciales de *¿Por qué morir en Madrid?* se apuntará la *tesis de la falsa polémica* reabierto por el realizador franco-yugoslavo. Ésta se apoyaría en la consideración de que es desde el exterior desde donde se pretende reactualizar una fractura que la España de 1965 teóricamente ya habría superado. Y ahí se encontraría el verdadero

objetivo de Rossif: *Mourir à Madrid* se constituiría, en la opinión de sus críticos, en el prototipo de «film antiespañol», en «una sarta de infamias» activadas desde el exterior, que jugaban con reabrir, a base de tópicos sobre la España negra, unas viejas heridas que no eran las suyas, y que dos décadas y media transcurridas de *Paz* habrían intentado cerrar.

La película de Manzanos no sólo procuraba rebatir punto por punto la batería argumental de *Mourir à Madrid* respecto al sentido general que había guiado la Guerra Civil. Su orientación estructural se encaminaba a intentar desautorizar la pertinencia y actualidad del propio tema cinematográfico de la guerra. Y, desde luego, a afirmar en todo caso su intrínseca españolidad, aunque fuese también negando la excepcionalidad del grado y la naturaleza del enfrentamiento colectivo de 1936-1939. En esta última línea se situaría, por ejemplo, la argumentación que recordaba la consustancialidad de la violencia en otras situaciones de tensión social y política. Para ello los guionistas recordaban e ilustraban algunos episodios bien fijados en la memoria colectiva —la revolución francesa, la revolución bolchevique, la II Guerra Mundial—, además de otros sucesos más recientes a ojos de la opinión pública de ambos lados de los Pirineos, como los enfrentamientos por la cuestión argelina. Esta alusión se encaminaba, además, a establecer la existencia de líneas de conexión entre España y otros países de su entorno. Otras citas de *¿Por qué morir en Madrid?* reforzaban esa misma línea argumental. De modo especialmente llamativo, la alusión a la célebre sentencia de Calvo Sotelo declarándose «fascista» en el Palacio del Congreso se reconducía en la misma dirección. La voz *en off* afirmará entonces que aquello no fue sino un «argumento dialéctico, no una realidad. O si lo fue, lo fue en la misma medida en que es fascista el presidente de los Estados Unidos según el editorialista de *Pravda*».

Centrar el conflicto espacial y temporalmente, apuntar su superación en correspondencia con el sentido otorgado a los *XXV Años de Paz*, e indicar el sesgo manipulador de *Mourir à Madrid* conformaban así los ejes básicos que ligaban *¿Por qué morir en Madrid?* con el presente. Pero el presente del franquismo tardío derivaba obviamente de una trama causal que enraizaba con 1936. En la película de Manzanos se recogen muchos de los argumentos manejados desde el Ministerio de Información y Turismo en 1963 a la hora de prever una contraofensiva autorizada a *Mourir à Madrid*. En este sentido, a lo largo del metraje se recuperarán diversos mitos interiorizados y justificados desde la historiografía franquista, y que afectaban a cuestiones como eran las elecciones municipales de 1931, la

revolución de 1934, la defensa del Alcázar de Toledo, la reconquista de Teruel o la batalla del Ebro. Del mismo modo, otros elementos o fueron minimizados (como la referencia a Guernica, donde literalmente se afirmará que «fue destruida por un desventurado azar de la guerra»), o sencillamente fueron extirpados (como ocurrirá con el papel específico desarrollado por Falange durante el conflicto).

A su vez, la idea del *Alzamiento* se explicará una vez más como una reacción defensiva legítima —de hecho, como una suerte de contra-golpe, tal y como se ha apuntado anteriormente— ante lo que se estima como creciente infiltración comunista y la «existencia de un plazo fijo para establecer el soviét en España». El resto del conflicto supone, respecto al equilibrio de fuerzas en el bando republicano, un *crescendo* unidireccional en este sentido, hasta asistirse, ya durante la etapa Negrín, a una situación en que las decisiones, y así se afirma textualmente en el film, «se adoptaban directamente en Moscú o por el virrey Palmiro Togliatti».

El tema de la infiltración comunista permitió a los guionistas de *¿Por qué morir en Madrid?* implicar en un mismo nivel la tesis de la falsa polémica sobre la guerra, con las tesis de la infiltración comunista y, finalmente, de la invasión. Frente a la visión romántica y desprendida que obtienen las Brigadas Internacionales en *Mourir à Madrid*, Sánchez Silva y García Serrano insistirán en numerosas ocasiones en que era ahí donde se encontraba el verdadero enemigo. Entonces fue, se afirmará en la película, «cuando los españoles supieron que la invasión ya había empezado».

En similares coordenadas se emplazará asimismo el tratamiento discursivo que obtiene el fenómeno de la represión en la zona republicana. De hecho, en el film está es abordada en un doble nivel complementario. Por un lado, recordando el episodio de la persecución anticlerical contra aquellos cuyo delito consistía en «el simple hecho de ser religiosos». Pero además existiría, a juicio de los autores de *¿Por qué morir en Madrid?* otro nivel superior de represión, y éste afectaría por igual a los combatientes españoles de ambas zonas: es el que se derivaría del peso capital adquirido por los comunistas. En ese caso, se recordará, la persecución alcanzará indistintamente «a los carlistas, a los nacionalsindicalistas, a los anarquistas o a los trostquistas».

La dualidad entre lo español/nacional y lo foráneo/comunista se liga finalmente con una consideración aparentemente integracionista respecto a los vencidos, que ya había sido indicada en algún trabajo anterior (como

El camino de la paz, de R. G. Garzón, 1959, *El Valle de los Caídos*, de J. Ochoa, 1959, o *Tierra de todos*, de A. Isasi Isasmendi, 1960), y que de nuevo era recuperada en *Franco, ese hombre* y, de modo bastante más diluido, en *Morir en España*³⁰.

En efecto, en *¿Por qué morir en Madrid?* se permitirá que el mito del millón de muertos sea capaz de englobar, nominalmente, a las bajas de ambas zonas, a los «sencillos soldados» que lucharon a los dos lados del frente. En ocasiones, en la película no se escatimarán las referencias al valor de la tropa republicana, y encontraremos alabanzas a algunos militares como Rojo o incluso Lister. Estas afirmaciones acaban derivando, ya en los últimos planos del film, en la consideración sobre la naturaleza de la *Victoria*, que de nuevo es abiertamente trastocada en *Paz*. Esta última noción está encarnada en las vistas aéreas del Valle de los Caídos, en lugar donde «el pueblo español sepultó definitivamente sus discordias interiores para no resucitarlas», a pesar de que sean «otros, desde fuera, los que se empeñen en reavivar la guerra».

Todos estos elementos ilustran con precisión la capacidad de asimilación que es capaz de desplegar el régimen franquista en el ecuador de los años sesenta, y evidencian la naturaleza otorgada a la guerra en forma de memoria viva, pero también incómoda. La reconciliación, desde este prisma, abarca unos límites nítidos y, al tiempo, pone de manifiesto un cierto grado de amnesia respecto al recuerdo del conflicto entendido en términos de lucha fratricida. Tales límites estarían dibujados por el necesario acatamiento de los vencidos, tras su reconversión al entramado institucional configurado en 1939, por su desmovilización efectiva, y por su imbricación en un ejercicio de silenciosa «adhesión a Franco». Ello denota el interés otorgado, tras el ciclo represivo de los años cuarenta, por seguir incentivando un proceso de socialización colectiva, cuya justificación recaiga más en la idea de la aparente estabilidad funcional del presente que en la mirada introspectiva a la Guerra Civil.

La incomodidad temática de la guerra (más allá de su impregnación referencial constante a la hora de insistir en cuál era la raíz legitimadora del régimen), así como la pérdida de actualidad y eco público (y con ello, de riesgo latente) de *Mourir à Madrid* ayudan a explicar que *¿Por qué morir en Madrid?* no llegase a ser estrenada. Asimismo también proba-

³⁰ C. Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 547 y ss.

blemente pesó en esta decisión el riesgo que conllevaba el dejar oír la voz del enemigo en las pantallas españolas, un aspecto que posteriormente fue tildado de «maniobra frustrante y tiro errado» por el entonces director general de cinematografía, José María García Escudero³¹. En todo caso, a pesar de haber obtenido el plácet de la Junta de Censura en agosto de 1966, así como la categoría de interés especial, el film finalmente no contó con la autorización expresa del ministro Manuel Fraga.

³¹ J. M., García Escudero, *La primera apertura. Diario de un Director General*, Planeta, Madrid, 1978.