

MAQUIS Y EMIGRANTES, UNA RECUPERACIÓN Y UN VACÍO EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN

Antonio Checa Godoy

Universidad de Sevilla

El prolífico cine del franquismo relegó dos aspectos cruciales de la vida española entre 1939 y 1975, la emigración y el maquis. Éste por razones políticas obvias, aquella por razones de prestigio —no reconocer un patente fracaso— y en buena medida también políticas. No están ausentes, pero su presencia es comparativamente mínima y, además, muy distorsionada. La familia rural gallega que emigra a Madrid en *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, o la andaluza que marcha a Barcelona en *La piel quemada* (1967), de José María Forn, son muy dignas excepciones en esa falta de reconocimiento cinematográfico de uno de los dramas sociales más lacerantes del franquismo, la emigración forzosa. En menor medida, *Españolas en París*, que en 1971 dirige Roberto Bodegas y abre lo que se llamará «la tercera vía» de cine español, un cine comercial digno frente al minoritario cine de autor o al impresentable cine comercial habitual. Junto a esas excepciones, castigadas además por la censura, no faltará la visión esperpéntica en largometrajes como *Vente a Alemania, Pepe*, que dirige en 1971 Pedro Lazaga, o a lo sumo sentimental, como en *El Emigrante*, realizada años antes, 1959, por Sebastián Almeida.

Igualmente acusada es la ausencia de la guerrilla antifranquista, del maquis, que solo tangencialmente aflora, y para ser condenado y presentado como mero bandidaje, componente de la eterna conspiración comunista o como mucho para dibujar un proceso de «arrepentimiento». Desde *Dos Caminos* (1954), de Arturo Ruiz Castillo, o *Torrepartida* (1956), de Pedro Lazaga, una decena escasa de películas se acercan el mundo del maquis; solo a finales del régimen franquista, de forma discreta o tangencial, asoma otra visión de la guerrilla en películas como *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, o *Pim, pam, pum, fuego* (1975), de Pedro Olea.

Superado el periodo de la dictadura, no hay razones para que el cine español no aborde al fin con libertad esos dos aspectos de la propia historia reciente. Pero entonces se va a producir una llamativa diferencia. El maquis, en un país que quiere recuperar su memoria histórica y política, va a concitar una estimable atención, ya durante la transición, y de forma que pudiéramos considerar permanente hasta nuestros días. Por el contrario, la emigración será de inmediato un problema casi olvidado, aunque reaparece ya en pleno siglo XXI. ¿Qué ocurre, qué explica esa diferencia?

LA OLVIDADA EMIGRACIÓN

El franquismo es una etapa suficientemente larga para que cualquier problema básico haya atravesado durante ella periodos diferentes. La emigración al extranjero era prácticamente imposible en la España de los años cuarenta, sumida Europa en duras guerras y posguerras y con América menos atractiva y mucho más reticente a la inmigración que antes de los años treinta. Tampoco es fácil la emigración dentro del país, la emigración campo-ciudad, pues las ciudades sufren muy directamente la carestía de esos años y el país autárquico vive de hecho una insólita nueva ruralización.

El panorama comienza a cambiar mediados los años cincuenta, con la lenta apertura. La expansión económica de una Europa vecina muy necesitada de mano de obra facilita la tarea. En tanto se torna insignificante la emigración a las Américas, lejanas e inciertas, que obligan a una emigración sin retorno, se hace atractiva la emigración a esa Centroeuropa, con posibilidad de vuelta y ahorros tras unos años. Al mismo tiempo, el caótico pero intenso desarrollismo español de los años sesenta facilita un masivo trasvase de mano de obra desde las regiones agrarias a las más industrializadas. Dos tercios de España se despueblan, y un tercio crece de forma acelerada en población. La intensidad de la emigración en esa España la convierte en uno de los aspectos claves de la vida social y económica, e inevitablemente política, del franquismo. Pero no es por sus propios rasgos y dimensión un problema grato al poder y eso explica que drama tan generalizado se hurte en el cine español. Lo que será la emigración para el cine hispano durante el franquismo lo anuncia ya en 1938, en plena guerra civil, Benito Perojo con *Suspiros de España*. Puro y mero sentimentalismo. De ahí también el valor que adquieren *Surcos*, que no deja de ser un desolado panorama del fracaso del emigrante urbano, y *La piel quemada*, el cambio de culturas del emigrante sureño; incluso, años atrás, *La aldea maldita* (1929), dirigida por Florián Rey durante otra dictadura, que dibuja con energía la asfixia en una Castilla rural que obliga a la emigración.

Dentro, además, de fenómeno tan complejo como la emigración, el cine español del franquismo distingue entre la emigración a Europa, dura, actual y carente de justificaciones oficiales, que de forma inevitable pone en cuestión al régimen, y la emigración a América, disfrazada con harta frecuencia de evangelización, colonización o empresa para hombres decididos —a través de figuras como el indiano—, y dibujada por lo general como tierra de acogida para artistas. *Un indiano en Moratilla* (León Klimovsky, 1957) puede ser un ejemplo. Esa emigración parece interesar más a los países receptores que a la propia España, de ahí que no falten realizaciones al otro lado del Atlántico, como *El galleguito de la cara sucia* (1966), del argentino Enrique Cahen Salaverry o incluso largometrajes con ese contenido realizados por españoles en Latinoamérica, como *Chiruca* (1945), de Benito Perojo¹.

A finales de 1975, cuando muere el dictador, la emigración sigue siendo un fenómeno bien vivo en el país. La famosa crisis del petróleo del otoño-invierno de 1973 ha tornado más difícil la emigración europea, a Alemania sobre todo, pero se mantiene la emigración interna de unas a otras comunidades españolas y se muestra muy activa la emigración temporal, a la vendimia francesa, por ejemplo, hacia la que cada final de verano parten trenes especiales

¹ En las últimas décadas sigue interesando en Latinoamérica la inmigración española, lo demuestran films como *Gallego* (1988), de Manuel Octavio Gómez, o documentales como *Los últimos gaiteros de La Habana* (2004), de Natasha Vázquez y Ernesto Duranas.

desde distintos puntos de España. Se inician, al mismo tiempo, procesos de retorno. Sin embargo, el emigrante desaparece del cine español del momento. No solo durante la transición, prácticamente sigue ausente toda la década de los ochenta. Resulta significativo que entre los bien pocos largometrajes que hablan de emigración en estos años esté *Río Abajo* (1984), de José Luis Borau, que lo que aborda es el drama de los «espaldas mojadas» en la frontera mejicano-norteamericana.

Del vacío puede ser dato elocuente que hasta fechas tan recientes como 2004 y 2006, con el documental *El tren de la memoria*, dirigido por Ana Pérez y Martha Arribas, y *Un franco, catorce pesetas*, largometraje de ficción de Carlos Iglesias, no tengamos unas películas españolas que afronten directamente el drama de la emigración a Centroeuropa, Alemania en el primer caso y Suiza en el segundo, y en esta última el no menor drama del retorno. Films con mucho de autobiográficos y por ello de auténticos.

¿Incide en ese vacío la rápida transformación de España de país emigrante en país de caudalosa inmigración? Es un dato a tener en cuenta. Entre 1975, muerte del dictador, y 1990, cuando con *Las cartas de Alou*, que dirige Montxo Armendáriz, se abre una nueva etapa en el cine español porque asoma con ella el drama de la inmigración, media demasiado tiempo, tres lustros. Cumple pensar que deben incidir otros factores más en el olvido. En especial si comparamos y vemos cómo la inmigración va a generar de inmediato una generosa corriente cinematográfica, de forma que en los tres lustros posteriores a ese 1990 el número de films que de una u otra forma abordan el problema de la inmigración —con ayuda, esos sí, de frecuentes coproducciones— rebasa holgadamente la veintena y se enriquece cada año con nuevas obras, por lo general de un nivel medio estimable.

El vacío es clamoroso. No hay un cine, siquiera documental, sobre los temporeros, ni sobre el drama de la vuelta a España o el regreso al pueblo desde Cataluña o Madrid. No hay miradas sobre lo que supuso trabajar en Alemania o Francia para centenares de miles de españoles. Ese vacío no es solo en el mundo del largometraje, también entre los cortos. En las postrimerías del franquismo se producen, casi clandestinos, algunos cortometrajes sobre la emigración, aunque pocos. Se destaca *Largo viaje hacia la ira*, que en 1970 realiza Llorenç Soler², pero la transición y los ochenta contemplan de nuevo, y ahora de forma más sorprendente, una generalizada ausencia de los problemas de la emigración. En una comunidad tan emigrante como Andalucía se realizan entre 1976 y 1992 más de setenta cortometrajes. Sólo uno, *Requiem andaluz* (1977), de Miguel Alcobendas, trata del drama de la emigración, y no de forma monográfica sino en el contexto de un recorrido por los problemas de la comunidad.

Y, sin embargo, el gran vacío de 1976-1996 da paso en los últimos doce años a una inesperada reaparición de la inquietud cinematográfica por la emigración de los españoles a otras tierras. Cabe deducir que por alguna forma de contagio o mimetismo ante la proliferación aludida de films sobre la nueva inmigración desde la Europa del Este, desde África o desde Latinoamérica a casi toda España.

2 Este cineasta catalán había realizado en 1965 otro corto, *Será tu tierra*, para el ayuntamiento de Barcelona, que no llegó a proyectarse por la contundencia de sus imágenes. Con esos y otros materiales realiza este cortometraje, el mejor testimonio sobre la vida de los inmigrantes en las grandes ciudades españolas del tardo-franquismo.

Se explica así que directores españoles como Jaime Chávarri, con *Sus ojos se cerraron* (1997) o Gerardo Herrero, con *Frontera Sur* (1999), se acerquen a la intensa emigración española a principios del siglo XX a la Argentina, y lo hagan con una mirada emotiva, pero muy distinta de la de antaño, de la del franquismo. Sin duda, desde los años de la transición la emigración a América ha pasado a ser mera referencia histórica. Resulta algo anterior al franquismo. Es más, se dan curiosas apropiaciones recientes en las películas sobre emigración a América. Sobre el film *El emigrado*, realizado en 1944 por Ramón Torrado, y que narra la lucha por una misma mujer de dos hermanos, navieros vizcaínos, uno de los cuales acabará emigrando para regresar al cabo de los años, la filmoteca vasca ofrece un resumen del argumento, que concluye así: «ambos hermanos se unen en un fuerte abrazo como símbolo de nobleza de la raza vasca».

Forzosamente llamativo es lo que ocurre en los últimos años con los canales de televisión. En la televisión estatal la emigración de españoles en busca de trabajo no se afronta directamente hasta fecha tan reciente como principios de 2007, con la serie documental *Camino a casa*, dirigida por Adolfo Dofour, seis capítulos, y en la que españoles emigrantes en diversos países de todo el mundo cuentan su odisea particular. Por las mismas fechas Tele 5 estrena *Vientos de Agua*, serie que narra una doble emigración, la de españoles a Argentina en los años treinta y la de argentinos a España en años recientes. Dirigida por el realizador argentino Juan José Campanella, no tuvo el éxito merecido. Tras tantos años de desinterés, en los últimos la vieja emigración se convierte, por ejemplo, en inquietud recurrente en las televisiones autonómicas. La canaria impulsa en 2004 *La ruta del gofio. Historia de la emigración canaria*, serie de cinco capítulos dirigida por Manuel Mora Morales. Canal Sur emite en 2007 la serie *Andaluces por el mundo*. Antes, en el 2003, varias televisiones autonómicas, entre ellas la andaluza y la catalana, financian el excelente largometraje *La Mari*, que dirige Jesús Garay y cuenta la vida de una emigrante andaluza en Cataluña; los canales la emiten en *prime time*³.

¿Qué pasó, pues, con nuestros emigrantes en el cine de la transición? No interesaron a los productores, que en etapa en que comienza a disminuir drásticamente el número de largometrajes, no ven en esos problemas atractivo para la taquilla. Tampoco pareció interesar a los realizadores, quizá más atraídos por el cine propiamente político que por este cine social.

EL MAQUIS, UN GIRO DE CIENTO OCHENTA GRADOS

Todo lo contrario ocurre con el maquis. Sin ser una realidad insistentemente tratada, no va a faltar en adelante una corriente sostenida de films sobre sus avatares. Lo primero, claro, es el cambio de tratamiento, de mirada. Un giro de ciento ochenta grados. El franquismo no había permitido otro tratamiento que el maniqueo —bandidos y asesinos— y nunca eviden-

3 No se trata, en todo caso, de un fenómeno limitado al cine o la televisión. Es mucho más amplio. La abundancia de novelas sobre la emigración de españoles en la narrativa reciente es elocuente. *El avión de madera que logró dar media vuelta al mundo*, de Quim Aranda, sobre la emigración andaluza a Cataluña, *Las inglesas destrozaron los tacones al andar*, de Almudena Solana, centrada en los emigrantes gallegos en Londres, o la novela de Tucho Calvo, *O xabari branco*, en torno a la emigración gallega a Argentina, obras premiadas en 2006-2007, son buen ejemplo.

ció deseos de reconciliación ni voluntad de comprensión⁴. En *La paz empieza nunca*, que dirige en 1960 León Klimovsky con guión basado en una novela de Emilio Romero, queda patente la ausencia de voluntad de reconciliación. Todo lo contrario: no hay que bajar la guardia, viene a decirnos. Y todavía en el año de la muerte del dictador, 1975, en *Casa Manchada*, dirigida por José Antonio Nieves Conde —ciertamente un Nieves Conde muy distinto al de un cuarto de siglo antes—, precisamente basada en otra novela de Emilio Romero —*Todos morían en Casa Manchada*—, el periodista reitera tópicos y propone la permanente alerta ante el peligro rojo. Emilio Romero es un franquista a machamartillo, como se verá tras 1975, aunque antes hubiese podido pasar por liberal dentro del régimen. Pero este film es ya puro anacronismo cuando se estrena, lo que sólo ocurre en 1980. Antes, en 1977, se ha estrenado, en absoluta orfandad de crítica y público, la que cabe considerar última película con perspectiva franquista, *El ladrido*, dirigida por Pedro Lazaga, quizá el realizador que más se había acercado al maquis —*La Patrulla, Torrepartida*—, que en este film reúne todos los tópicos sobre la guerrilla, aderezados ahora con dosis de erotismo y violencia, a tono con el momento. El argumento lo dice todo: una par de miembros del maquis atemorizan una comarca asturiana con sus atracos, gracias a los cuales subsisten.

De forma periférica, incidental, ha asomado en el franquismo, a veces con cierta osadía, la cuestión, por ejemplo, de la guerrilla urbana; pero la censura se encarga de que no aparezca interpretada como algo distinto a la delincuencia. Así ocurre en *La ciudad perdida* (1954), que dirigen Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, sobre una novela de Mercedes Formica y en coproducción con Italia, *El Cerco* (1955), de Miguel Iglesias, o, años después, en *A tiro limpio* (1963), que producen los hermanos Balcázar y dirige Francisco Pérez Dolz.

Tras noviembre de 1975 —y salvo la excepción de la aludida película de Pedro Lazaga— el cambio es radical. El mejor analista del cine sobre los maquis, Carlos F. Heredero, lo sintetiza bien:

Desaparecen así todos los tópicos maniqueos, todos los estereotipos y simplificaciones que presidían los retratos anteriores. Los nuevos maquis han perdido su carácter zafio y agresivo, su perversión manipuladora de inocentes y su activismo resentido. Entre otras cosas, porque uno de los rasgos fijos más reveladores de estas ficciones es su insistencia en hablar casi siempre del maquis derrotado, de guerrilleros en retirada, acosados o perseguidos ya sea por la policía, por la guardia civil o, incluso, por sus propios camaradas. Son películas que hablan de la derrota y que asumen el punto de vista de los derrotados, de los perdedores de la guerra. (Heredero, 1999: 224)

Dos notables películas se acercan al mundo del maquis durante la transición, *Los días del pasado* (1977), de Mario Camus, y *El corazón del bosque* (1978), de Manuel Gutiérrez Aragón, además de alguna que, como *Pim, pam, pum, fuego*, de Pedro Olea, rodada en 1975, se estrena cuando el dictador agoniza y se proyecta al inicio de la transición.

4 La historia del maquis atrae al cine internacional, ciertamente con actitudes muy diferentes al franquismo, bien en obras de ficción, como *Y llegó el día de la venganza* (Fred Zinnermann, 1964), coproducción franco-norteamericana, bien desde el documental, como *Un héroe del pueblo español*, realizado en 1948 por el Partido Comunista Cubano.

Los días del pasado, con guión del propio Mario Camus y Antonio José Betancor, sobre argumento de Manuel Majti y Miguel Rubio, es un film de una enorme belleza y de una enorme tristeza, unas de esas películas que, apenas valorada en su estreno, van creciendo en aprecio conforme pasan los años. Contiene la mejor interpretación probablemente de Pepa Flores, ex Marisol, y una de las mejores de Antonio Gades. La historia de una maestra andaluza que marcha al norte cántabro para cubrir la vacante en una escuela rural, pero al mismo tiempo para reencontrarse con un viejo amor que es ahora, tras distintos y dolorosos avatares, integrante del maquis; un amor sin futuro, como carente de futuro está el guerrillero. Aislada en un mundo frío, en todos los sentidos, en una naturaleza —lluvia, montaña— en apariencia hermosa, la paulatinamente desesperanzada maestra acabará regresando a su tierra. Película de silencios, de símbolos, de miradas, de derrotados, de búsquedas; pero también sobre un poder dictatorial cuyos tentáculos y represiones llegan hasta el último rincón. Estamos ante una de las mejores películas de Mario Camus, muy adecuadamente fotografiada por Hans Burmann. Pero al mismo tiempo en los antípodas del panfleto político, una película serena, de protagonistas que saben mantener su dignidad en un ambiente duro y hostil.

Y una naturaleza umbría, que protege y aísla, pero que también domina y aplasta, ya presente en el largometraje de Mario Camus, es la atmósfera envolvente de *El corazón del bosque* de Manuel Gutiérrez Aragón, solo unos meses posterior al film de Mario Camus —dos directores santanderinos—; el relato se sitúa unos años después de *Los días del pasado* —hemos pasado de 1945 o 1946 a 1952—, el maquis ya no tiene esperanzas, «El Andarín» es un solitario guerrillero en las montañas, sus compañeros han ido abandonando las armas. De nuevo un film con economía de palabras y con abundancia de silencios y miradas, pero aquí el realizador, en una de sus mejores obras, dota a su historia de un halo de misterio, de fábula. No falta una historia de amor o fascinación, entre una joven del pueblo cercano y el viejo guerrillero. No estamos tampoco aquí ante una película de mensaje político nítido y que prevalezca sobre todo, puede resultar algo confusa: «El Andarín» es conminado a dejar las armas por un enlace del PCE, a lo que él se niega, lo que le llevará a la muerte.

Manuel Gutiérrez Aragón describe el maquis que recuerda de su niñez y refleja en su película:

Estaban mitificados por la astucia y la valentía, no por ser héroes populares. De alguna manera tenían más que ver con un héroe mítico, como Sigfrido, que con otras cosa. Iba más por el lado de la leyenda y la mítica, que por el político. Todo el mundo hablaba de ellos con admiración, temor y respeto, que es como se habla de los mitos. Sobre un luchador al servicio de una idea política, que acaudille una determinada acción política, se puede hablar dentro de una discusión ideológica, pero Juanín y Bedoya estaban mucho mas cerca del mito. No se hablaba de ellos en ese sentido, sino en el del héroe que da miedo porque no es un ser enteramente positivo sino alguien que te puede destruir. La burguesía, la guardia civil, los pastores, hablaban de ellos míticamente, pero como de mitos reales, existentes (Torres, 1992: 102).

El film, que marca el inicio de la larga relación de Luis Megino, guionista y productor, y Manuel Gutiérrez Aragón, sobresale de nuevo por la calidad de la fotografía, en este caso

a cargo de Teo Escamilla. Otra película de perdedores, de imposibles, y una película de un singular atractivo, como el bosque del Saja, en Cantabria, donde se rueda⁵.

En el terreno del documental, las aportaciones durante la transición son igualmente parcas. Lo más sobresaliente es *Guerrilleros* (1978), de Mercè Conesa y Bartolomeu Vila, ofrece testimonios de trece supervivientes del maquis y aporta una reflexión sobre las raíces de la violencia.

Tras estas dos grandes películas, que marcan una nueva visión del maquis, doloridas, pero nunca vengativas, al inicio de la transición democrática, el camino parece abierto. Pero el mundo del maquis, contra lo que pudiera esperarse, desaparece del panorama del cine español por unos años, pese al interés que la guerra y no menos la posguerra —de *La Colmena*, del propio Camus, a *Tiempo de silencio*, de Vicente Aranda— suscita en esa misma etapa. En adelante, surgirán otros films sobre la guerrilla, pero, espaciados; además inician una perspectiva muy diferente. Es sin duda un balance pobre, de los alrededor de ochocientos cincuenta largometrajes que se ruedan entre 1976 y 1982 inclusive —en este último año todavía se ruedan ciento dieciocho largometrajes, cifra que solo se supera a partir de 2002—, apenas tres tratan directamente del tema del maquis. Palía esa ausencia la aparición, al fin, del maquis en televisión, gracias a uno de los capítulos de la serie *España, historia inmediata*, que emite TVE en 1983.

En *Luna de Lobos*, que dirige Julio Sánchez Valdés en 1987 —la transición comienza a quedar lejos—, basada en una novela de Julio Llamazares, tenemos ya el maquis desde dentro. Asistimos a los avatares de un grupo de guerrilleros leoneses durante una década, la que media entre la caída del frente norte, en plena guerra civil, 1937, y la posguerra europea, 1946, cuando las esperanzas de triunfo se diluyen.

Hay, pues, un cambio substancial entre las miradas de Mario Camus y Manuel Gutiérrez Aragón y la de Julio Sánchez Valdés, nacido en 1954, es decir, diecinueve años menor que Mario Camus y doce que Manuel Gutiérrez Aragón, con menos vivencias de la posguerra. Tenemos ahora un acercamiento con mucha menos melancolía y más realismo que en sus predecesores, con más de documento histórico.

También en 1987, de forma significativa, se ruedan dos series sobre maquis: una de ficción, *El mundo de Juan Lobón*, cinco capítulos, que dirige Enrique Brasó para TVE con guión basado en la novela del mismo título de Luis Berenguer. El protagonista es un cazador furtivo que convive con el maquis. Documental es la mini serie, para TV-2 en Cataluña, *El maquis a Catalunya*, tres capítulos sobre el origen del maquis, el maquis en el Valle de Arán y el maquis urbano, que dirigen Jaume Serra y Ricard Vargas Golarons, sobre guión de éste último.

Habrà de pasar otro lustro para que la guerrilla de posguerra reaparezca en el cine español, pero lo va a hacer en adelante con mucha mayor insistencia. ¿Qué diferencia esta coyuntura cinematográfica de la vivida en los años de la transición? ¿Por qué ahora se va a hacer el cine sobre el maquis que no se hizo en los años de la transición? Influyen diversos factores, algunos esencialmente cuantitativos. La producción cinematográfica, pasado el bache agudo del periodo 1985-1992, comienza a crecer de nuevo y ahora se le une la demanda generada por los canales de televisión autonómicos y los nuevos canales privados. Otros, más propia-

5 Manuel Gutiérrez Aragón realiza en 2006 uno de los capítulos de la serie documental *La memoria recobrada*, titulado *Los del Monte*, donde recoge precisamente la historia de los guerrilleros Juanín y Francisco Bedoya.

mente históricos: las nuevas generaciones crecidas en democracia, pero también amplios sectores de las que vivieron la posguerra franquista, piden una recuperación de la memoria histórica, y en especial un reconocimiento de sus protagonistas silenciados y represaliados, de forma que en ese proceso recuperador el maquis se convierte en un elemento básico.

El cine de ficción y el documental, tanto en largometrajes como en cortos, y la televisión, lo mismo en series documentales que en otros tipos de programas, contribuyen a partir de ahora a que la guerrilla antifranquista deje de ser cuestión casi soslayada por el cine para devenir en preocupación relevante.

Concluiremos este análisis con un repaso sucinto a esa producción reciente sobre el maquis. En 1992, el actor Sancho Gracia, popularmente conocido por sus interpretaciones en la serie de televisión sobre el bandolero Curro Jiménez, es director, productor y protagonista de *Huídos*, donde el maquis es casi pretexto para un film con traza de película de aventuras. En 1993, Alfonso Arteseros concluye los documentales *El maquis. El movimiento guerrillero en Galicia* y *El maquis. El movimiento guerrillero en Andalucía*⁶, que emiten las respectivas televisiones autonómicas⁷.

Raro será en adelante el año en que no se realice alguna película, o al menos un documental, en donde aflore el guerrillero antifranquista. La proliferación, especialmente intensa ya en el siglo XXI, permite una apreciable diversificación temática. Con *El Portero* (1999), de Gonzalo Suárez, se inicia un tratamiento menos dramático, con ribetes de comedia. En *El año del diluvio* (2001), de Jaime Chávarri, con argumento extraído de la novela de Eduardo Mendoza, tenemos una buena ubicación del maquis en el contexto de la posguerra barcelonesa, aspecto que también aborda *La casita blanca* (2002) de Carles Balagué, subtitulada significativamente «La ciudad oculta». Con *Silencio Roto* (2001) tenemos un protagonismo de la mujer y del entorno del maquis, más que del guerrillero mismo, y al tiempo un largometraje nítidamente antibelicista. Gracias a esta película vuelve la emotividad y la belleza estética de las obras de Mario Camus y Manuel Gutiérrez Aragón; también la mujer —la esposa, la viuda del maquis— viene a ser protagonista en *Una historia de entonces* (2000), que dirige José Luis Garci, de nuevo una película en torno al maquis ambientada en Asturias. Ya en 2006, *El laberinto del fauno*, el celebrado largometraje del mexicano Guillermo del Toro, sitúa la acción en 1944 y nos dibuja una historia mágica sobre el fondo de la persecución al maquis.

Pero aún más sorprendente que esa generosidad del cine español reciente con el maquis es la proliferación, ciertamente impresionante, de documentales con testimonios, documentos y heterogéneos y por lo general emotivos acercamientos al mundo del maquis. Se reconstruyen episodios desconocidos o largo tiempo ocultos, se recrean dramas o heroísmos. De *La guerrilla de la memoria* (2001), del peruano Javier Corcuera, muy documentada, con guerrilleros que vuelven al viejo escenario de sus acciones, a *La guerra de Severo* (2007), que recupera un curioso episodio de la posguerra, el de la toma de un pueblo madrileño por un reducido grupo de guerrilleros que proclaman la República, asistimos a una llamativa proliferación de historias emotivas, de recuperación de personajes, de reconstrucción

6 Este documental, del que Arteseros fue realizador y guionista, fue premiado por la Junta de Andalucía, pero el premio fue entregado a la productora, recurrió la decisión el realizador y se generó una significativa polémica sobre la paternidad de la obra.

7 Este mismo año Abi Feijó realiza en Portugal un hermoso corto de animación, muy premiado, *Os saltadores*, sobre los republicanos españoles refugiados en las montañas del nordeste luso.

de los avatares del maquis en distintas comunidades; en total, más de cuarenta en la última década. Motor de ese proceso, desde luego, es la actividad de las numerosas asociaciones y organismos pro Memoria Histórica, que toman como tarea prioritaria la realización de estos documentales.

Balance

¿Era quizá prematuro que durante la ilusionada transición democrática se trataran con amplitud los problemas lacerantes de unos sectores marginados por el franquismo como los guerrilleros y los emigrantes? Es posible, al menos queda clara la parvedad de los acercamientos que se dan entre 1976 y 1982, los años que convencionalmente marcan el inicio del posfranquismo y la definitiva consolidación de la democracia.

Faltaba perspectiva histórica, quizá, y desde luego faltaban presupuestos, pero la recuperación, finalmente, se ha producido. No entonces, sino cuando la democracia tiene tras de sí dos décadas, está consolidada y permite, sin revanchismos, destapar historias ocultas, de emigrantes, de guerrilleros... Tarde quizá, pero al fin el cine hace justicia.

BIBLIOGRAFÍA

a) Ediciones impresas:

GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro, *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero, 1989.

HEREDERO, Carlos F., «Historias del maquis en el cine. Entre el arrepentimiento y la reivindicación», en *Cuadernos de la Academia*, nº 6, 1999, pp. 215-232.

MAYANO; Eduardo, *La memoria escondida. Emigración y Cine*, Madrid, Tabla Rasa, 2005.

MORENO NUÑO, Carmen, «La representación del maquis en la historia del cine español» en *Letras Peninsulares*, vol. 16, nº 1, 2003, pp. 353-370.

TORRES, Augusto M., *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Fundamentos, 1992.

a) Ediciones digitales:

www.euhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm [Migraciones en el cine]

www.lagavillaverde.org [Maquis en el cine]

