

HEART OF SPAIN

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
Universitat de València

Heart of Spain no es sólo el título de un film sobre la guerra civil española; es también una constante apelación y una retórica. Una metáfora biológica que se muda en sentimental y a la que se refiere repetidamente el cine de la posguerra. Coloquemos junto a esta metáfora otra que le suele acompañar, también física: la herida. Es así como toma cuerpo el universo al que remiten los films de la posguerra: por una parte, apelando a la grandeza ampulosa del corazón español, corazón éste siempre del lado de los vencedores (el valor, el amor a la patria, a la familia, a la tradición), mientras frente a él se advierte la aplicación deshumanizada de las consignas republicanas, tachadas con papanatismo de 'comunistas'; por otra parte, latencia de una herida imborrable, imposible de suturar: la guerra civil, un millón de muertos y el hambre que le sucede. Lo curioso en la mayor parte del cine franquista o pseudofranquista de posguerra es que mientras el compromiso con la primera metáfora se logra de modo directo, sin mediaciones ni ambages, sin pudor siquiera, la herida —la guerra y sus consecuencias— aparecen a un tiempo ensalzadas y elididas en un minucioso trabajo textual que resulta productivo interrogar.

Ensalzadas —decimos— porque, instados por el modelo inaugural del género 'cruzada' —*Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, 1940, según texto del mismísimo Francisco Franco—, la gloria del ejército franquista tiene su punto de llegada y magnificación en la 'victoria' (véase si no el apoteósico desfile final); pero no menos elididas por cuanto el género cruzada tiende a hacer una apología intemporal del ejército que omite incluso en este tipo de films la misma guerra civil —*Harka!* (Carlos Arévalo, 1942), *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) entre otros se retrotraen a otros períodos 'gloriosos' de la hazaña militar española menos definidos por su carácter histórico que por los atributos que exhiben—. Si examináramos a partir de aquí los géneros cinematográficos españoles de la posguerra descubriríamos atónitos que desde el citado hasta las transcripciones (miméticas o modificadas) del melodrama hollywoodense, la comedia, etc, pasando por el género histórico o las adaptaciones literarias, el cine español elude precisamente con sistematicidad el presente histórico.

En efecto, el musical folclórico español, el film histórico que relata las glorias de antaño (Agustina de Aragón, los Reyes Católicos, Felipe II, Cristóbal Colón), los melodramas populistas o la comedia... se gestan sobre una exclusión, un innombrable

que es el presente. Son, desde luego, los ideales del nuevo Estado lo que se puede leer indirectamente en el retroceso a la España imperial, pero, al menos hasta la llegada descafeinada del neorrealismo, el cine español esconde cuidadosamente su presente, lo expulsa. El presente se descubre como un inmenso agujero negro sobre cuyo vacío se edificarán géneros y estrellas, ficciones y deseos. Y es que este presente de la posguerra es precisamente la herida y ella no parece poder airearse ni siquiera desde el espíritu optimista de los vencedores.

Este fenómeno de omisión, este *lapsus* que silencia el trauma, tiene un nombre preciso en psicoanálisis: lo reprimido. Y sabemos que lo reprimido retorna siempre bajo las formas de una elaboración que funciona por desplazamiento y condensación y más allá de la voluntad explícita de quien deseó eliminarlo. Creemos, en este sentido, que puede resultar operativo reflexionar sobre las formas, siempre mutadas y transformadas, por las que se cuele el presente histórico –la herida– en un cine que masivamente tiende a expulsarlo. Tres films someteremos a análisis en esta ocasión como primera aproximación a este vasto campo: el primero de ellos –*Malvaloca*, Luis Marquina, 1942– por incluir una sutil referencia a la guerra y sus secuelas por medio del papel asignado a un personaje secundario –Mariquita–, de escasa presencia en el relato, pero de alto valor alegórico; el segundo –*Murió hace quince años*, Rafael Gil, 1954– por inscribir este mundo de posguerra ya directamente y sin pudor, pero bajo una utilización de las claves del melodrama en un momento en el que el neorrealismo ya había comenzado esta tarea según procedimientos distintos; el último –*Vida en sombras*, Lorenzo Llobet Gracia, 1948– por constituir tal vez el primer ejemplo de film español que toma la voz desde el bando de los vencidos y, al mismo tiempo, interpreta la posguerra –como secuela de la guerra– desde una lectura interiorizada explícitamente paranoica.

Malvaloca o el llanto de lo reprimido

Hay en *Malvaloca* un personaje secundario llamado Mariquita. En la pieza teatral de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (1973) sobre la que se basó el guión, dicho personaje se encuentra aquejado de una terrible falta: su hijo, el cual murió en “er Moro” cuatro años antes. Esta anciana que sólo conserva de su único hijo una medalla va a contribuir con su herida al destino de la obra: la fusión de la campana llamada ‘La Golondrina’, la cual coincide con el apoteosis simbólico final. Veamos ahora cómo inscribe el film a este personaje escasamente relevante en la pieza teatral.

Mariquita, anciana y maltrecha mujercita, se presenta a Leonardo (Alfredo Mayo) haciéndole leer una carta. Es la carta que su hijo le enviara antes de morir, este hijo que –dice textualmente– “le mataron en la guerra”. El personaje, además, irrumpe en la escena llorando desconsoladamente. Ninguna referencia concreta a esa guerra que ha provocado la herida, cuidadosa omisión del contexto que –recordemos– era explícito en la obra de teatro.¹ Una segunda aparición tiene lugar ante el personaje de

(1) La guerra de Marruecos ha sido transformada en ‘La Guerra’, la única posible: la Guerra Civil Española.

Malvaloca (Amparo Ribelles). A esta heroína ambulante del melodrama, cuya virtud mutilaron la pobreza y la mezquindad de los hombres, que sigue su destino marchitándose al tiempo que recuerda con su nombre la flor pura que un día fue, Mariquita le relata la misma historia. En este momento, si el héroe melodramático se caracteriza por la contención ante el dolor emanado de su herida, el destino que acata calladamente, aunque deshaciéndose por dentro, Mariquita lo desborda: es su llanto el que conduce a este otro llanto callado, es lo irrecuperable de su pena lo que reaviva la metáfora de la honra perdida, también para siempre, de Malvaloca.

Pero he aquí que Mariquita se ha inmiscuido apenas con sus dos escuetas apariciones entre Malvaloca y Leonardo, he aquí que ha despertado la compasión de Leonardo y el llanto hermano de Malvaloca. En suma, que el personaje de Mariquita con sólo dos inscripciones en el film se ha incrustado de lleno en la vertiente metafórica (Malvaloca, su destino, la flor marchita, la muerte simbólica) y en el trayecto narrativo de la historia (Leonardo, la compasión, la resolución). Es por ello por lo que, articulando estos dos polos del discurso, Mariquita está llamada a ser el peón de la reconversión, el instrumento a través del cual la metáfora se resuelve narrativamente, sin perderse como metáfora, pero –eso sí– fundiéndose con la clausura de la diégesis. Mariquita debe de participar en esta sutura, debe de intervenir una vez más para, acto seguido, disiparse en el fuera de campo y desaparecer para siempre. Y, efectivamente, lo hace. Leonardo y Malvaloca, juntos, sufren por su amor imposible, por el rechazo de las gentes y los celos que arañan la mente de Leonardo sin que éste pueda evitarlo. Entra Mariquita llorando de nuevo. Conociendo la promesa que Leonardo hizo de fundir la antigua campana que otrora y antes de la guerra tañía en el pueblo, Mariquita expresa su deseo de que La Golondrina vuelva a tañer el día del Cristo de las Espinas. Y añade a esta espectacularidad una menuda petición, ésta sí crucial: que el medallón y las cruces que su hijo difunto ganara en la guerra se fundan con el acero de La golondrina. Vano deseo que, sin embargo, es aceptado por Leonardo con ilusión. En este gesto simbólico es donde interviene la mano de Malvaloca, aquélla que lanzará al fuego ‘purificador’ el signo de la muerte. El hermoso fragmento está planificado del siguiente modo:

1. Plano de conjunto. En primer plano Malvaloca y Mariquita. Al fondo, la luz de la fundición creando un acusado efecto de contraste.
2. Raccord en el movimiento. Primer plano de Malvaloca que lleva el metal hacia la fundición. En este instante, una música extradiégetica hace sonar el toque militar de una trompeta como sonando al unísono en la mente de los personajes y en la del espectador, subrayando precisamente el artificio militar y edificando con la nostalgia la densidad del momento (referencia a un ayer que lleva unida la muerte y que, ahora, va a fundirse en el fuego).
3. Mientras siguen oyéndose los compases militares, primer plano lateral de Mariquita con el rostro iluminado por la luz procedente de la fundición.
4. Siguen sonando los compases. Primer plano de Malvaloca igualmente iluminado.
5. Continúa sonando la trompeta: primer plano de la fundición.
6. Como 1. Mariquita llora y, en esta ocasión, el llanto de Malvaloca se une al suyo.

Resumamos aquí el conjunto de las metáforas del film: Malvaloca, mujer perdida por la pobreza y los hombres, asimilada desde el comienzo a una flor marchita, sufre una pérdida irreparable –su honor–, muerte simbólica, pues, que encontrará su eco y actualización al tiempo en la muerte real, física, del hijo de Mariquita como en un espejo. Ambas muertes, metafórica y real, expresan una identidad profunda: ambas son irreparables. Y he aquí que, así como la función de la medalla y las cruces del hijo de Mariquita trascienden su muerte en el son de La Golondrina, Malvaloca trascenderá su pérdida con la metáfora de la fundición. Lo nuevo vuelve a aparecer, una mujer nueva, pura, es redimida por el amor de Leonardo. Pero para que ello suceda ha sido necesario, por una parte, que Mariquita intervenga como mediadora (medallas como eternización, como –digámoslo– recuerdo vivo y resurrección) y, por otra, que Malvaloca se asimile a esta metáfora de la fundición mediante la copla que atraviesa el film y que, al final, dice a Leonardo: “Meresía esta serrana/ que la fundieran de nuevo/ como funden las campanas”.

Y es que, si el film se construye como un elaborado encadenamiento de metáforas propio de la economía melodramática, la alusión al presente histórico sólo puede hacerse por medio de la alegoría: en primer lugar, invalidando toda localización histórica presente en el texto de los hermanos Quintero (“er Moro”, “hace cuatro años”), vaciando, pues toda historicidad; en segundo, como la herida no cicatrizada que nos devuelve al marco clerical, católico, piadoso y militar en el que se inscribe tanto Mariquita como su hijo (medallas, La Golondrina, las cruces de guerra) y, por ello, nos brinda una vía indirecta de localización en las filas franquistas. La alegoría ha servido, pues, para por vez primera en el cine español referirse a la guerra civil en sus consecuencias (desconsuelo, herida) por medio de la transformación de un personaje secundario y por su minuciosa incorporación tanto en los momentos decisivos del trayecto narrativo como en el complejo dispositivo metafórico del mismo. Y, sin embargo, es el clima de duelo el que domina el espíritu de posguerra.

La obscenidad de la posguerra: el hogar y la herida

Murió hace quince años, con guión de Vicente Escrivá, dirigida por Rafael Gil y producido por Suevia Films, está dotado de un tono rabiosamente anticomunista. La historia da comienzo con el embarque para la Unión Soviética desde Bilbao de los famosos niños en 1937. Entre ellos, figura uno especialmente contestatario (interpretado por Francisco Rabal). Años más tarde, este niño, educado en el comunismo y bastión de la propaganda y la agitación en Europa, recibe un encargo extremadamente difícil, una suerte de siniestra prueba de calificación que se convertirá en itinerario de regreso: colaborar y preparar el asesinato de su propio padre en España, dado que éste es uno de los hombres fuertes del franquismo. Y aquí el móvil narrativo se traduce en una minuciosa puesta en escena: Diego retorna a su antigua casa. Procedente de un mundo ‘deshumanizado’ en donde se leen y repiten mecánicamente consignas contra la familia, el protagonista atraviesa una larga iniciación que se expresa bajo la huella de una carencia. Carencia de familia que es, según el film, carencia de calor.

Núcleo semántico del film, la familia adquiere toda una escenografía cálida y amorosa. Los objetos irradian sentimiento, están depositados junto a la mesita de noche, junto al lecho, en el comedor como embargando a este personaje que se extraña ante ellos. La cámara revela mediante la profundidad de campo y la cuidada iluminación de Alfredo Fraile un universo objetual que se corporeiza en presencia de Diego, teñido del más sutil tono melodramático. De melodrama se trata, pues esta tragedia de iniciación es –lo dijimos antes– un retorno al mundo que en su más lejana niñez acompañara al protagonista y que éste dejó forzado. Pero de melodrama que ilustra no sólo un espacio, sino un encuentro. El encuadre se halla, por tanto, continuamente amueblado por unos símbolos que entran en choque frontal con Diego (el crucifijo, la foto de su madre, las de la familia, la cajita de música...), pero que también (y no en menor medida) lo van apresando, lo cierran o, en otras palabras, desprendiendo amor (irradiación del objeto típico del melodrama) reclaman de él aquella parte dormida por las maliciosas consignas ‘comunistas’ y lo abren a una nueva inscripción. Por ello, no se trata tan sólo de motivos ideológicos, sino de un trabajo de acolchamiento, de una demanda de regreso.²

Y es en este espacio y con el peso creciente de esta escenografía donde se va a operar la reconversión de Diego: mientras sus encuentros con los cómplices están concebidos en planos largos depurados que connotan frialdad, la estancia en la casa paterna está marcada por el detalle, el plano corto, el objeto de recuerdo clausurando los encuadres. He aquí la clave del film: ideas que se enfrentan al calor humano como la consigna a la verdad profunda. Verdad ésta que en descarada ideología rima con los valores ensalzados por el franquismo: familia, religión, incluso represión (el padre, interpretado por Rafael Ribelles, es sin duda un militar destacado en la represión del régimen).

Y Diego construye su personaje en este espacio, debatiéndose entre un universo y otro, entre una escenografía y otra, entre el poblar un espacio de sentimientos y el depurarlo para convertirlo en abstracción de la consigna inhumana. Diego, por tanto, sufre esta tensión. La casa no es casa sino hogar, las fotos no son imágenes, sino recuerdo, y todos los emplazamientos de cámara lo incluyen, lo implican escenográficamente en este mundo que él, sin embargo, todavía repudia. Esta inclusión progresiva, su entrada en el mundo amueblado de la familia va a ser lo relatado en el film.

En el curso de una bella conversación, su prima le indica que tal vez él haya podido olvidar; sin embargo, –prosigue– “en esta casa, el recuerdo está en el ambiente”. Sin duda, se trata de una explícita mención a los objetos, a las fotos, al crucifijo, pero igualmente al propio Diego que se integra en el recuerdo de la familia, que es parte de ella y, en consecuencia, asume una función principal. Incluso su padre, como decíamos, hombre fuerte de la represión, lo ha sido por una secreta y melodramática esperanza de la que nadie podría sospechar: “aceptó el cargo –nos explica un diálogo– con la esperanza de encontrar a su hijo”.

(2) Puede consultarse nuestro estudio (1989) en torno a la labor de la fotografía en el acolchamiento de la imagen.

Una espléndida secuencia condensa el estupor de Diego ante el dispositivo escénico en el que ingresa: se trata de su cumpleaños. Aquí se hallan dispuestos, casi de modo obsceno, todos los temas de la humanización. Son signos que, para Diego, quien desconoce el sentido humano del nacimiento y del cumpleaños, nada significan. Y, sin embargo, se tropieza con ellos: la pitillera del padre con su propio nombre –el de ambos– grabado, el pavo, la tarta... Un hombre, sabiendo del regreso de Diego, acude a su casa y pregunta por su propio hijo. Una foto aportada por aquél es su único recuerdo. Diego niega conocerlo y el anciano, apegado a la memoria, proyecta con sus débiles fuerzas algo que también ha acontecido con el padre de Diego: “Mientras yo no muera, él tiene que vivir”. Y es que lo humano –lo que perdura– es el recuerdo. El hijo en cuestión –Diego lo confiesa más tarde– falleció tiempo atrás en la Unión Soviética. El padre, a pesar de todo, lo mantiene en vida con su recuerdo, con una foto de quince años antes.

De esta contradicción tan hábilmente planteada en términos de puesta en escena, de este trabajo sobre el objeto que practica el melodrama, de la poetización del espacio y de su iluminación (oscuridad absoluta cuando Diego habla por teléfono con Muñoz, su compinche), pero también del contraste entre el dispositivo melodramático y los siniestros deseos de Diego, nace el sentido de la frase que pronuncia la prima: “Todo es tan confuso”. “Ésa es la palabra –responde Diego–: confuso”. Y la confusión es objeto que emana o irradia del personaje, empatía. Pero también es luz, sombra.

En el curso de una excelente secuencia nocturna, Diego ha tendido una emboscada a su padre para que éste sea asesinado. Su padre lo ha descubierto y no duda un instante en sacrificar su vida. En la profunda oscuridad de la noche, Diego vacila: algo resplandece en la nocturnidad del ambiente y de su alma, los cigarrillos y la pitillera que su padre le regalara. En este instante, Diego, que había rehusado llamarle jamás padre, grita esta palabra censurada –“¡padre!”– a fin de advertirle del peligro. Es la reconversión. Lo golpeará y sufrirá los disparos que le hagan pagar narrativamente la inmensa deuda, pero también habrá de asesinar al capitoste comunista. Con esto, Diego habrá paliado su pecado: “Deberéis tener mucha paciencia conmigo”, dice cuando se recupera de las heridas, ya resuelto a vivir entre los suyos.

Como vemos, en esta ocasión, lo antes inenunciable ya es ostentosamente declarado, pero con una claridad que no puede ser menos que obscena: ya no se reconoce herida alguna, la posguerra puede ser escenario, pero escenario de tramas siniestras, de deseos que sólo después de un descarado manotazo dan paso a la paranoica idea de conspiración.

La sombra y la vida: interiorización de la herida

Vida en sombras, hermoso título que remite, por un lado, a la diacronía interna del film; por otro, a la metáfora de la muerte. A la diacronía interna del film porque es el nacimiento del cine y su desarrollo –este mágico e inquietante mundo de las sombras– lo que puntúa y determina la vida de su protagonista Carlos Durán (Fernando Fernán-Gómez). Nacido en el curso de las primeras proyecciones del cinematógrafo,

Durán vivirá siempre ligado, como a su destino, a la evolución del séptimo arte. A la metáfora de la muerte porque es la guerra civil, su comienzo, lo que produce una herida imborrable en él, la herida desencadenante de la angustia. En efecto, cuando Durán se encuentra rodando un documental de guerra en la ciudad muy poco después del alzamiento de las tropas franquistas, volverá a su casa y hallará el cadáver de su esposa, muerta por una ráfaga callejera.

Hay un momento nuclear en el film, su epicentro, aquello que determina el cambio de actitud y de estado del protagonista, su abandono del cine y la culpabilidad que éste le inspira. Se trata, efectivamente, del triunfo franquista. Triunfo elidido si no es por una seca metáfora. Ana, su esposa, murió casi hace dos años. Durán visita su tumba, consternado. La tumba sólo contiene el nombre de la joven. Una música en off reproduce unos compases que nos son vagamente conocidos: es una variación orquestada que bordea el himno nacional. Entre la sombra se perfila repentinamente una cruz cada vez más perceptible y exactamente superpuesta a la tumba y, entonces, la cámara inicia un retroceso. En este instante, la música ya no bordeará el tema: compone las notas finales del himno monárquico, el de los vencedores. Sólo un plano que sirve de cierre a la guerra, un plano que expresa quién es el vencedor y quién es el vencido. Pero he aquí que el vencido es aquel que ha perdido definitivamente a su esposa y la razón, Carlos Durán. La imagen del franquismo aparece, por tanto, ligada dramáticamente a la muerte.

Todo lo que acontece a continuación es una imposibilidad. Imposibilidad de discursivización –como señaló Jesús González Requena (1985)–, pero imposibilidad también de referirse al presente histórico desde un punto de vista psíquico. En efecto, todas las marcas de referencia al tiempo se borran. Pero ello sucede no por una elisión pudorosa, tampoco por el peso directo de la muerte, sino por la entrada en un universo lastrado por la culpabilidad, por la incapacidad de simbolizar la pérdida. Es curioso que hacia el final del film, Durán, ganado por su amor al cine, a esta vida en sombras que es ya la suya, acude a una sala de proyección para ver *Rebecca*. En el curso de la proyección lee –alucina– su culpa, es incapaz de distinguir el lugar desde el que se enuncian los signos del film de Hitchcock y los hace suyos, los coloca frente a él como en una interpelación, una acusación. Es, en suma, como indicó Lacan a propósito de las psicosis (1984), una regresión al estadio del espejo. Durán se encuentra atrapado en las redes de lo imaginario, donde lo diferencial es imposible de percibir porque se traduce al régimen de lo imaginario, cerrado sobre sí mismo, dual, desconociendo la función del signo. Y fallando la simbolización, el mismo relato está incapacitado para progresar.³

(3) Nuestros análisis en torno a algunas estructuras narrativas en el cine alemán de la República de Weimar expresan cómo el discurso psicótico trata la narración (Vicente Sánchez-Biosca 1990).

Coda

Tres ejemplos escogidos entre otros muchos que hablan de lo reprimido: de la guerra civil, de la posguerra. En el primer caso, el de *Malvaloca*, lo reprimido retorna bajo la forma de la alegoría, de una forma muerta que sólo puede leerse por medio del relleno que otorga el espectador al personaje de Mariquita, a su referencia a la guerra, a su hijo. Pero alegoría que sólo es efectiva porque se incorpora también a un orden metafórico que articula todos los sentidos del film. En el segundo caso —*Murió hace quince años*—, lo reprimido no existe en la enunciación, sino que se desplaza sibilinamente hacia la representación, hacia el enunciado: es Diego quien realiza la operación psíquica por la cual lo reprimido —en este caso lo más universal— retorna. La enunciación, por el contrario, niega toda elisión, todo vacío; el agujero negro no existe en el mismo lugar, sino en una tragedia que se remonta a Edipo, con lo cual el texto se pronuncia en un tono obscuro, mostrando aquello que debería permanecer oculto. O, si así se prefiere, siniestro, por recoger la famosa definición de Schelling. El último caso —*Vida en sombras*— muestra una tragedia en su sentido más fuerte: la guerra como pérdida de la razón, como desencadenante de la culpa y la entrada en los círculos concéntricos de la paranoia. No es la culpa la del asesino, anónimo, sino la del superviviente, quien es engullido por un régimen que coagula el relato y arrastra al espectador. A la postre, la locura se perfila como la única forma de discurso que dé cuenta de la posguerra. Pero es que —recordemos— la locura es un discurso en el que el símbolo, el signo, se ha tomado por una cosa.

Referencias Bibliográficas

- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1973). *Malvaloca*. México. Porrúa.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1985). 'Vida en sombras'. *Revista de Occidente* 53, 76-91.
- LACAN, Jacques (1984). *El Seminario 3. Las Psicosis*. Barna, Buenos Aires, México.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989). 'Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 40 y 50'. *Directores de fotografía del cine español*. Francisco Llinás (ed.). Madrid, Filmoteca Español/Centro de Arte Reina Sofía.
- *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Masdríd, Verdouxediciones.

MISCEL·LÀNIA HOMENATGE ENRIQUE GARCÍA DÍEZ

Edició a càrrec de:
Ángel López García
Evangelina Rodríguez Cuadros



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA.
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA
DE LA GENERALITAT VALENCIANA