

Todo memoria: la trilogía de Basilio Martín Patino

Palmira Vélez¹
Universidad de Zaragoza

Resumen. “Canciones para después de una guerra”, “Caudillo” y “Queridísimos verdugos” son los tres documentales filmados por el realizador salmantino Basilio Martín Patino en los años setenta, desde 1971 en que rodó el primero. De *Canciones* hubo visionados privados, pero no se estrenará formalmente hasta la muerte de Franco, tras muchos problemas con la censura y con los hombres más importantes del régimen. Nuestra comunicación pretende indagar hasta qué punto la memoria de la guerra civil que aparece en dichos documentales fue la causa principal de su prohibición, y cuál fue el efecto que causó su difusión tardía.

Palabras clave: memoria histórica, cine documental español, Transición y guerra civil española, Basilio Martín Patino.

Abstract. “Canciones para después de una guerra”, “Caudillo” and “Queridísimos verdugos” are the three documentaries shot by the Salamanca producer Basilio Martín Patino in the 1970s, since 1971 when the first of them was shot. About the first one there were private viewings, but it will not be formally released till Franco’s death, after lots problems with censorship and with the most important people of the régime, were overcome. Our paper attempts to inquire to what extent the memory of the Civil War, which appears in these documentaries, proves to be the main cause of its prohibition, and what was the effect brought about by its later diffusion.

Keywords: historical memory, Spanish documentary film, Transition and Spanish Civil War, Basilio Martín Patino.

Desde hace un tiempo se viene estudiando el cine de ficción y documental de la Transición como elemento favorecedor de la misma desde el tradofranquismo². Sin entrar expresamente en el debate sobre la memoria (S. Juliá, P. Aguilar) o el olvido (T. Vilarós, J.C. Monedero) a propósito de la Transición española, nos interesa no dejar de subrayar lo mucho que se lleva avanzado en el terreno de las averiguaciones de memoria colectiva de la Guerra Civil (esto es, II República y Franquismo), una de cuyas

¹ La autora forma parte del Proyecto dirigido por el profesor Gonzalo Pasamar, *La memoria de la guerra civil española durante la transición a la democracia*, dependiente de la Secretaría de Estado de Innovación, Desarrollo e Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad, Ref. HAR2011-25154 (años: 2012-2014).

² PALACIO, M. (ed.) (2012). “Marcos interpretativos, Transición democrática y cine. Un prólogo y tres consideraciones”, En *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, p 23. 19-30

dimensiones importantes es la cultural y, más concretamente, cinematográfica³. La década de los ochenta, al contrario que la de los setenta, no va a estar interesada por la recuperación memorial. La “movida”, tan característica de esos ochenta, más bien al contrario fue una huida hacia adelante rechazando expresamente todo compromiso político y social; de modo que aquel interés por la guerra desaparecerá al principio de la década, de dominio político socialista, por varias razones: importaba más la modernidad que la historia reciente, se reaccionaba ante el nacionalismo historicista anterior, ciertos sectores sociales se decepcionaron con la Transición desde fines de los setenta ante las pocas oportunidades de participación política que se les abrían. En los ochenta, pues, no interesará la guerra sino el primer franquismo. El Gobierno subvencionó este cine, que algunos autores interpretan como un ajuste de cuentas moral, hecho adaptando obras literarias neorrealistas y de crítica social de los años que retrataban (*La colmena*, 1982, que es de 1952) o coetáneas (*Los santos inocentes*, 1984, publicada tres años antes; *Luna de lobos*, 1987, aparecida en libro en 1985). El interés por la guerra fue excepcional (*Réquiem por un campesino español* 1985, que Sender había editado en 1953), o satírico (*La vaquilla*, 1985, *¡Ay, Carmela!* 1990); vía seguramente tampoco la más a propósito para la reflexión histórica⁴.

Nosotros intentaremos demostrar que el realizador Basilio Martín Patino, nacido en 1930 en Lumbreras (Salamanca), es decir, un niño de la guerra, al acabar *Canciones para después de una guerra* en 1971 inicia el período de recuperación de memoria y desmitificación de un país nacionalcatólico “feliz”. Diplomado en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Patino se había movido en el “reformista” aun del SEU cineclubismo universitario de su ciudad natal, había sido fundador de su órgano de expresión, *Cinema Universitario*, y había organizado las llamadas “Conversaciones de Salamanca” (1955). Ya había filmado dos largometrajes de ficción y ya había sido objeto de censura, especialmente con el primero, *Nueve cartas a Berta* (1965), o narración de la comunicación entre un alférez provisional franquista y una joven hija de un exiliado republicano en Londres⁵. No estrenada hasta 1976, *Canciones* casi coincidirá (1977, hubo censura hasta noviembre de este año) con el estreno de los otros dos documentales que Patino había ido haciendo mientras tanto,

³ “El cine español en los 70”. *Cine nuevo*, nº 7, 1987, pp. 41-47.

⁴ BERNECKER, W. & BRINKMANN, S. (2009). *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política española, 1936-2008*, Madrid: Abada editores, pp. 249-256.

⁵ BORAU, J. L. *Diccionario del cine español*. Madrid: SGAE, Alianza Editorial, pp. 553-554.

esta vez clandestinamente: *Queridísimos verdugos* de 1973, y *Caudillo* de 1975 (finalizada antes de la muerte del dictador). Las tres cintas forman la conocida trilogía de Patino sobre la guerra retratando las consecuencias de la misma, o sea, la postguerra en la vida cotidiana de las clases populares, y a su máximo responsable, Franco. Las tres recuperan memoria como expresión cultural del clima de aspiración a la reconciliación nacional del momento y gestionan memoria, además, de un modo nada heroico.

La intencionalidad de *Canciones para después de una guerra* no es política ni conscientemente antifranquista, pero tiene, aún así, una carga crítica impresionante contra el franquismo. La motivación tampoco es vivencial, porque Patino –cuarenta y un años de edad cuando monta *Canciones*- procedía de una familia de derechas católica, tenía una hermana monja y un hermano teólogo, José María, que será secretario del cardenal Tarancón, y él mismo, como ha confesado en más de una ocasión “no fui muy consciente” de la guerra. Aparentemente, pues, no responde al modelo de hijo de vencido necesitado de saber la verdad; pero lo que empezó como experimentación y respuesta a “aquella necesidad visceral de independencia de finales de los años sesenta” se convertirá en una apuesta –original y pionera- de recuperación de la memoria colectiva que cuestiona los modos de representación impuestos por el régimen. A la par, el equipo va a experimentar una concienciación progresiva de estar ante algo potencialmente delicado, los sentimientos de la gente, o sea, la memoria.

“Y a medida que montábamos la película nos íbamos dando cuenta de que estábamos manejando esa sustancia delicada e incontrolable de los sentimientos, quizá la parte más delicada y quebradiza de nosotros mismos, y de muchos otros, casi siempre víctimas, a quienes podríamos hacerles daño, o reabrir viejas cicatrices. Parecía como si aquel material delicado pudiera estallarnos en las manos”⁶.

La idea parece que se gestó en un viaje en coche con Carmen Martín Gaité (también salmantina, como varios del equipo, y licenciada en Filosofía y Letras como él) mientras tarareaba canciones de la Piquer. Porque precisamente son las canciones que le dan nombre las protagonistas absolutas (himnos, cuplés, coplas, reproducidas íntegramente, y que editadas en disco fueron un éxito), y son también el “guión” con el que se solicitó el permiso de rodaje (sin guión convencional por sus propias características). Patino ha dicho que al principio incluso algún productor o del gremio se les reía: había lo que había de canciones, o sea, parecía una cosa ligera.

⁶ MARTÍN PATINO, B. “Sobre “Canciones para después de una guerra””. www.martinpatino.com

La obra es un documental de montaje hecho con fragmentos del NODO (noticiario oficial), pedazos de películas y músicas –himnos, coplas- preexistentes y localizados en los lugares más insospechados, desde desvanes y archivos personales –las fotos de la primera comunión de los miembros del equipo al final de la película- hasta rastrillos y tiendas de segunda mano, pasando por los archivos de Televisión española (anuncios, concursos...), fotos, revistas, tebeos (Carpanta, Flechas y Pelayos...). No hay canciones republicanas, comunistas ni anarquistas; todas son toleradas y muy populares del período que retrata el documental –de 1939 (último parte de guerra y entrada “triumfal” a Madrid) a 1954 (llegada del “Semíramis”); y, sin embargo, los contrapuntos irónicos entre lo que dice la letra de las canciones y lo que uno ve en pantalla destruyen por completo los significados originales y los “arman” de unos sentidos imperceptibles por separado⁷. Imágenes y sonidos son un todo inseparable bajo apariencia, solo en apariencia, armónica.

Apenas terminada, la cinta obtuvo la autorización de exhibición unánime (19 censores; calificación de para todos los públicos y consideración de interés especial= 40% subvención) pero en cuestión de días dieron marcha atrás. ¿Cómo explicarlo? Las razones son varias. Probablemente Patino fue “demasiado precoz”, a juicio de Vicente Sánchez Biosca, coautor del estudio sobre el NODO, no en el tema, sino por llevar al *cine* imágenes y sonidos que se habían fijado en la memoria de tantos españoles⁸; y lo cierto es que Manuel Vázquez Montalbán publicó casi a la vez, pero en libro, su *Crónica sentimental de España* (1970) y no tuvo esos problemas de censura⁹. De seguro Patino fue demoledor en el tratamiento, conscientemente ambiguo, de las polisemias imagen-banda sonora: Franco y Hitler se entrevistan en Hendaya con “Lili Marlen” de fondo; los aliados desembarcan en Normandía cual huevos de “La gallina Papanatas”; “A lo loco”, “Tiro liro”, “Tres cosas hay en la vida” acogen las imágenes del racionamiento y el hambre, la migración, el auxilio social, los insecticidas corporales, Carpanta, lluvia de billetes y alegres bailes de salón, todo junto. Los acaparadores son los feos de “Que se mueran los feos” y el estraperlo se “oye” con la interpretación

⁷WEINRICHTER, A. (2008) “La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino”. En GARCÍA JIMÉNEZ, P.; MARTÍN MORÁN, A.; RIAMBAU, E.; ROYOUX, J-C.; WEINRICHTER, A.; MARTÍN, C. (coords.) *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada

⁸SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine y guerra civil española: Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, p. 259. El prologuista, José-Carlos Mainer concuerda con el autor en que demuestra los términos de la victoria moral de los vencidos (p. 13).

⁹VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen.

personalísima de “La bien pagá”, por parte del homosexual exiliado a México Miguel de Molina; mientras, al comienzo Celia Gámez canta “Ya hemos `pasao” (clara reacción al “No pasarán” del frente de Madrid) y el espectador asiste al desmontaje de memoria republicana, desfiles militares y saludos de bienvenida al nuevo régimen de connotados establecimientos comerciales. Al final, el rostro del entonces príncipe Juan Carlos se ha interpretado “a posteriori” como la esperanza normalizadora, pero en esos momentos los monárquicos eran una minoría; además, la última imagen no es exactamente esa, sino la del último título de crédito, esto es, una placa con flores dedicada a “Y los millones de españoles. Madrid MCMLXXI”. ¿Puede haber más memoria?

En la película hay, efectivamente, relato y mucha memoria, aunque no hay un narrador expreso omnisciente, si hay un orden claro interno e internacional; y una voz “en off”, pero lo suficientemente conductora y expresiva:

“eran canciones para sobrevivir...Las sabíamos de memoria, las cantábamos...Eran canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir”.

“Lo que no me explico es que tuvieran que depurar a mi tío, si él no hacía daño a nadie. Por muy republicano que fuese. Cuando lo pusieron en libertad por fin ni siquiera quería venir por nuestra casa y era porque creía que nos podía perjudicar”.

También hay un uso político de la historia: la ironía, por ejemplo, de sacar a los Reyes Católicos junto a pintorescos indios americanos y Mr. Marshall.

A la técnica mencionada de los contrapunteos frecuentes de sentido, se unen los frecuentes virados de color y la manipulación del ritmo (aquí se muestra la experiencia publicitaria del realizador): ralentiza, acelera, congela la imagen, pinta, hace graffias, animaciones, encadenados, fundidos, picados y contrapicados. En definitiva, falsea, en función de unos objetivos. Hace un producto *artístico, evocador*, de fogonazos de memoria que no exigen pensar el pasado, sino sentirlo.

Los informes de los comisionados censores oscilaron entre tres consideraciones fundamentales, dependientes parcialmente de su propia consideración profesional¹⁰: a monseñor Santos Beguiristain *Canciones* le pareció un producto impío, sórdido y frívolo; el Marqués de Valdeiglesia lo censuró por identificar la “Victoria” con la “España de mugre y cochambre”, una imagen de toros y pandereta que no hacía sino alimentar la Leyenda Negra; el presidente Thomas de Carranza se negó a su visionado

¹⁰ ARCHIVO General de la Administración, de Alcalá de Henares. Fondo Cultura. Caja 36/05045.

público porque “podría resucitar antiguos enfrentamientos y perturbar la convivencia civil de los españoles”. Desde luego era inaceptable para el régimen sacar a relucir las miserias y el sufrimiento de los años 40, cuando ya desde los 60 se estaba justificando ya no por la guerra, sino por la paz¹¹. Desde entonces, un sector –no el búnker- apuesta por la reconciliación sin salir del franquismo; el PCE incluso hablaba desde ya antes de la “reconciliación nacional”): los exiliados podían venir que se les haría acomodo (nada parecido al caso del general Vicente Rojo en los años 50 quien lo primero que se encontró nada más llegar fue un consejo de guerra). Desde 1965 funcionaba también el Centro de Estudios de la Guerra Civil bajo control de Manuel Fraga y el historiador franquista Ricardo de la Cierva y hacía una historia alejada de la Cruzada de la inmediata postguerra. La película, así, se revelaba inoportuna: obligaba al régimen del desarrollismo tecnócrata y aspiraciones europeístas a mirarse en la inmediata postguerra de alineación internacional fascista y tiempos de autarquía. Ponía en marcha a toda una generación en busca de su memoria ocultada/manipulada. Inaceptable e incómoda para los responsables de Cinematografía y Ministerio de Información y Turismo, no se permitió exhibirla en festivales nacionales ni extranjeros (ocasión en que fue negada su propia existencia). Por lo tanto, no se hizo la lectura en contrario: hemos llegado a unos niveles de modernidad y bienestar visibles desde la guerra. Los países privados, sin embargo, fueron del agrado de connotados representantes del régimen y “sus esposas”, altos funcionarios y sindicato. Al almirante Carrero Blanco, brazo derecho de Franco y su más fiel servidor, no le gustó en absoluto. Se le atribuye la frase de “Cómo no están ya fusilados los que han hecho esto” y su incapacidad de aguantar el visionado. Finalmente, la polémica entre *Arriba* y *El Alcázar* acerca de la oportunidad y fidelidad de documento histórico de Canciones, es considerada la puntilla del “martirologio” del documental¹².

Su estreno, no obstante, fue un éxito de público, con más de ochocientos mil espectadores. Hubo reventas, y meses en cartel, lo que viene a confirmar que la gente quería conocer, y no se conformaba solo con lo que le habían contado. El éxito no lo explica la nostalgia. Solo unos meses antes, *Canciones de nuestra vida* tuvo poco más de cien mil espectadores. Si acaso lo explica la nostalgia *moderna* según la fórmula

¹¹ AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (2008) *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza Editorial.

David Lowenthal¹³. La tesis básica de este autor es la siguiente: El pasado es un residuo del presente, no es comprensible sin el presente –el pasado desligado del presente, no existe-; en la medida en que somos más capaces de diferenciar el pasado del presente somos más capaces de valorar o apreciar el pasado; es decir, el pasado se ha ido convirtiendo cada vez más en un país “extraño”. Así, los avances en nuestro conocimiento del pasado lo hacen paradójicamente más remoto, y ese retroceso es lo que motiva el que intentemos volver a evocararlo multiplicando la parafernalia que le rodea (souvenirs, recuerdos, novelas históricas, viejas fotos) y conservando y rehabilitando sus reliquias. En definitiva, el pasado cuanto menos nos afecta más nos interesa, pero nos interesa de manera exótica porque pensamos que no se repetirá. A las *Canciones* de Patino, en cambio, la demora temporal las reactivaron. Es difícil saber cuántas personas irían al cine por el morbo de la prohibición (Pilar Miró se lo llegaría a preguntar más tarde a propósito de *El crimen de Cuenca*), pero es una audiencia muy alta aun así, para una película en blanco y negro en esa época. Las reacciones fueron variadas. Falangistas hubo que cantaron el “Cara al Sol” a la vez que en la película, al principio. Al revés, antifranquistas que entonaron en pasado “Se va el caimán” del final; llamadas al director: Los sectores más progresistas le criticaron por legitimar el franquismo y ser poco crítico con él, pero en 1971 poco más se podía hacer a riesgo de ir derecho a la cárcel. Un resultado del éxito es el propio Martín Patino gratamente sorprendido tras haber tenido que andar en juicio con el productor y sufrido el requisamiento de los rollos de película por la Guardia Civil en el aeropuerto de Málaga. Démosle extensamente la palabra:

“Ha sido, de entre todos cuantos trabajos haya podido realizar a lo largo de mi ya larga trayectoria como director de cine, el más gozoso, el más pleno, el más gratificante, colmado además por la recepción calurosa, entregada, enormemente cordial de un público en general, de jóvenes, viejos, hombres, mujeres, progresistas o conservadores”.

“La acogida de la película cuando pudo estrenarse nos desfasó. Yo creo que la sociedad española de aquel momento estaba esperando esta escenificación del *reencuentro* en la llamada transición. Vino a ser otro factor de reencuentro, de abrazo entre gentes de pensamiento contrario. Recuerdo aquella euforia en el vestíbulo del cine de estreno, entre personalidades significadas de ideas hasta entonces incompatibles. Parecía haber llegado al fin ese día largamente esperado. Fue *el momento oportuno*. Un periódico publicó en la portada que la película estrenaba libertad. Una afirmación un tanto grandilocuente, pero creo que en cierto modo significativa por las circunstancias que la hacía emblemática. Artículos, ensayos, editoriales, reportajes. Luego las colas de los cines con la reventa de entradas, durante meses y meses, coloquios, las llamadas generosas de gente desconocida.

¹³ LOWENTHAL, D (1998). *El pasado es un lugar extraño*. Madrid: Akal.

La película fue para mí, sobre todo, un acto de comprensión y de conocimiento. Me atrevería a decir que un acto de amor y de homenaje a las víctimas por excelencia, los inocentes más inocentes. Alguien escribió en un hermoso trabajo periodístico sobre el protagonismo de los niños que aparecen subrepticamente, como un grito callado, como una apelación, como una protesta moral (...)¹⁴

Caparrós menciona el estreno el mismo año de 1977 de tres películas importantes para la recuperación audiovisual de la guerra: *Caudillo*, de la que nos ocuparemos a continuación, *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón, y *Raza, el espíritu de Franco* de Gonzalo Herralde. De las tres destaca un código definido por varios elementos: un intento de objetividad, desmitificación, ambigüedad, perspectiva de izquierda y cierto aire sentimental que toca la subjetividad del público¹⁵. A continuación, las canciones y películas de *Canciones*.

CANCIONES	CANCIONES	PELÍCULAS
<i>Cara al Sol</i>	<i>Mi casita de papel</i>	<i>Raza</i>
<i>Ya hemos “pasao”</i>	<i>Total, ¿para qué?</i>	<i>La patrulla</i>
<i>Canción del legionario</i>	<i>Raska Yu</i>	<i>Morena Clara</i>
<i>Chaparrita</i>	<i>Santa Marta</i>	<i>Huella de luz</i>
<i>Carrasclás</i>	<i>Viajera</i>	<i>Mariquilla Terremoto</i>
<i>Yo te daré</i>	<i>María Dolores</i>	<i>Los últimos de Filipinas</i>
<i>Tiro liro</i>	<i>Amar y vivir</i>	<i>Esta es mi vida</i>
<i>Jota de José Antonio</i>	<i>Los Fichaos</i>	<i>La ruta de Guadalupe</i>
<i>Échale guindas al pavo</i>	<i>Angelitos negros</i>	<i>El gato montés</i>
<i>La bien “pagá”</i>	<i>El sitio de Zaragoza</i>	<i>Rosario la Cortijera</i>
<i>Salud, dinero y amor</i>	<i>Montañas nevadas</i>	<i>Pototo, Boliche y Cía</i>
<i>La hija de D. Juan Alba</i>	<i>Manolete</i>	<i>Amor sobre ruedas</i>
<i>La morena de mi copla</i>	<i>Mirando al mar</i>	<i>A mí no me mire Ud.</i>

¹⁴ “Sobre “Canciones...”, *op. cit.*

¹⁵ CAPARRÓS LERA, J.M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos. pp. 74-76 103-105.

<i>Mírame</i>	<i>Lerele</i>	<i>Muerte de un ciclista</i>
<i>Yo te diré</i>	<i>Francisco Alegre</i>	<i>Locura de amor</i>
<i>Que se mueran los feos</i>	<i>La televisión</i>	<i>Alba de América</i>
<i>Tatuaje</i>	<i>A lo loco</i>	<i>Agustina de Aragón</i>
<i>La gallina papanatas</i>	<i>Americanos</i>	<i>A mí la Legión</i>
<i>Mi vaca lechera</i>	<i>Limosna de amor</i>	<i>Ya viene el cortejo</i>
<i>En “er” mundo</i>	<i>Se va el caimán</i>	<i>Botón de ancla</i>
<i>La chungu</i>		<i>La Lola se va a los puertos</i>
		<i>Bienvenido, Mr. Marshall</i>

Fuente: Canciones para después de una guerra (títulos de crédito finales; no aparece citada “Lili Marlen”).

El siguiente cronológicamente en la trilogía es *Queridísimos verdugos*, un documental diferente a los otros dos. Rodado en 1973, pero no estrenado hasta 1977, está hecho a base de entrevistas y técnica cercana al *cinéma vérité* y el reportaje¹⁶. De hecho la obra está inspirada en la obra del novelista social y periodista de investigación Daniel Sueiro (1931-1986), titulada *Los verdugos españoles* (1972). Más tarde escribiría *La pena de muerte. Ceremonial, historial y procedimientos* (1974). El eje del documental lo forman los tres verdugos todavía en activo en España a la altura de 1973 cuando se rueda la película, a quienes el director da voz y presencia. Patino los hace aparecer por separado, luego en pareja y finalmente los tres juntos conversando alrededor de una mesa dispuesta con abundante comida y bebida. Se les ha pagado por hablar –uno de ellos, indiscreto, lo dice- y eso harán: hablar con detalle de su azarosa y miserable vida

¹⁶ MARTÍN MORÁN, A. (2005) “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”. En ORTEGA, M.L. *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid, Ocho y medio, Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, p. 56.

previa a ser “ejecutores de sentencias”, como ellos prefieren ser llamados¹⁷. Por ejemplo, el primero que aparece, Antonio López, de Badajoz, procede de una extensa familia de trece hermanos; tras la guerra “en Badajoz no había más que hambre” causa de su enrolamiento, como muchos jóvenes, en la División Azul. Para regresar de Alemania usó el truco del enfermo de sífilis (untarse todo el cuerpo para provocar un sarpullido).

Los tres relatan su experiencia de verdugos, con simulación de dos de ellos del garrote vil incluida, y confiesan su absoluto acuerdo -a la vez que no responsabilidad- con el aparato represor. Hay otras entrevistas a profesionales técnicos –a médico psiquiatra, funcionario de prisiones, abogado, padres de preso condenado- pero no tan impactantes como los relatos de los verdugos, en despachos profesionales, en un marco neutro o en la salita pobre de la casa familiar. ¿Quiénes son los verdugos? Según su DNI se llaman Antonio López Sierra, Bernardo Sánchez Bascuñana, Vicente Copete, y los tres llegan al oficio por la misma necesidad económica. De jóvenes no han sido un dechado de virtudes, aunque ahora muestren la metamorfosis hacia servidores públicos de la justicia. En efecto, tardamos muy poco tiempo en descubrir que comulgan enteramente con el régimen y que ni por asomo se plantean la abolición de la pena de muerte –que es justo el objetivo primordial de Patino al filmarles- ni dudan de su utilidad.

“Sentencia cumplida” es uno de los recortes de periódico que más se repite en la película, así como “castigo ejemplar” al asesino. La tortura y las ejecuciones públicas son manifestaciones de un capitalismo muy rudimentarias. El cuerpo va a tener una importancia excepcional en las modernas sociedades: es donde ejercer las fuerzas disciplinarias y la visibilidad del poder, que algunos reinterpretan como el blanco principal de la venganza del Estado franquista, especialmente en las cárceles de la época cuya función de clasificación del preso previo a la pena es clara¹⁸.

¹⁷ El costo total se cifraba en 6.983.350 ptas. Medio millón para el director; un cuarto para regalos y gratificaciones a los entrevistados. No hay actores. Se rodó entre el 20 de dic. de 1976 y el 15 de enero de 1977. El costo final fue de 10 millones según rubrica José Manuel Arroyo Stephens, consejero delegado de la productora Turner-Films el 9 marzo 1977. La calificación: para mayores 18 años exclusivamente para salas comerciales y especiales indistintamente, Ministerio de Información y Turismo. Junta de Calificación y Apreciación. 18 abril 1977.

¹⁸ ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, J. I. (2007). *Memoria y trauma en los testimonios* de la represión franquista. Barcelona: Anthropos, pp. 134-135, 159. Sobre la represión puede consultarse el dossier disponible en <http://hispanianova.rediris.es/10/dossier.htm>.

El verdugo granadino presume incluso del poder temeroso que su condición le da entre la comunidad y los tres son de la filosofía de que quien la hace la paga. Como Martín Patino deja que hablen y deja que beban a la vez –las conversaciones son en casa particular, cantina de flamenco, jardín al aire libre de nuevo en torno a una comida- el espectador accede al alma de gañanes que esconden, en realidad pobres diablos fruto de un sistema social excluyente y una moral hipócrita. El director los desnuda, a veces con rudeza, como cuando relatan la “tardanza” en morir del reo y sus muecas insufribles; pero también, efectivamente, con cierta ternura; pero más que a ellos, efectivamente, quienes quedan retratados son la moral hipócrita y el sistema judicial injusto. Se ejecutan a tan pobres diablos como los propios ejecutores: gente marginal, sin recursos ni posibilidad de expresarse. Excepto el mediático cuádruple crimen de José María Jarabo, hombre vividor de buena familia, adinerado, apuesto y corpulento, los demás son agresiones mortales por un puñado de pesetas o crímenes pasionales que llenaban la portada de *El caso*. Conmueven las escenas de los padres de un joven condenado en espera del ansiado perdón. Gente pobre, trabajadora, sin mayores aspiraciones y sin suerte en la vida.

La recepción oficial fue variada: declarada para mayores de 18 años exclusivamente y autorizada para su visionado en salas comerciales y especiales, indistintamente, 7 de los 9 votos totales emitidos en la sesión del 23 de marzo de 1977 denegaron la protección ordinaria a la película (regulado por el art. 2 de la OM de 12 de marzo de 1971)¹⁹. Los informes fluctuaron entre un rechazo total, la precaución de que antes la conocieran las autoridades y el reconocimiento del supuesto mal gusto del director. Estas son las modificaciones y supresiones sugeridas por uno de ellos:

1. “O si se atreve a estar en desacuerdo (una causa de muerte)”
2. Las palabras del abogado mezclan ya las razones políticas con la pena de muerte, pero todos los ejecutados en España que ha presentado la película han sido delincuentes comunes, auténticos asesinos.
3. Detalles macabros de la explicación del médico que habla sobre la muerte.
4. El abogado hace afirmaciones sobre no atención del Consejo de Guerra a las atenuantes que él expuso.
5. El cartel de Jesucristo.

A continuación, los informes de la sesión del 23 de marzo de 1977.

¹⁹ ARCHIVO General de la Administración, de Alcalá de Henares (Madrid), Fondo Cultura, Caja Comisión de Calificación, Expediente 86.615. Los asistentes a la sesión fueron Martín, el padre De la Cueva, padre Maroto, la Sra. Bigador, la Srta. Rodríguez, y los Sres. Acevedo, García Viñolas, Guerra y Merelo.

- a) “Insólito reportaje sobre los verdugos, principalmente españoles, pero también extranjeros, y sobre la pena de muerte. Es morbosa ya de por sí por el tema mismo, pero hay que reconocer que está hecha en plan de reportaje y aunque a veces parece reprobarse la pena de muerte, en otras muchas ocasiones se justifica por la ferocidad de los crímenes cometidos por los ejecutados. No obstante, al final hay pasajes tendenciosos, pero puede autorizarse (...)
- b) “Una condena de la pena de muerte a través de las confesiones “jactanciosas” de los tres infelices verdugos oficiales a los que a fuerza de vasos de vino () se les hace “cantar la gallina”. Esperpéntica y morbosa, no grata en nada, no recuerda las calidades del Patino cineasta, aunque a la vez es intencionalmente muy de Patino. Me inclino por autorizarla íntegramente. Cualquier supresión provocará un escándalo cuyo relieve no merece la película, muy floja cinematográficamente” (Informe de Rafaela Rodrigo).
- c) Una película, documental, de un realismo violento, tratado con efectismo intencionado. Es un relato, no indiferente, pero sí objetivo. No es recreación cinematográfica, sino otra cosa; un alegato, etc. Pierde fuerza en su larguísimo y reiterativo metraje” (Informe de Guerra Romero).
- d) “Tema desagradable, crudo, prolijo en los macabros detalles, alguno de los cuales de evidente mal gusto, que exponen diferentes verdugos profesionales que, en ocasiones, parecen regodearse con algunos detalles de labor. A lo largo del relato impera la imparcialidad aun cuando creo que el autor lo hace todo con propósito de pedir la abolición de la pena de muerte, que, por otra parte, es muy legítimo y defendible criterio. Hay al final una alusión a muy recientes ejecuciones, pero no creo que nada de ello se oponga a las normas de censura” (Informe de Pío...).
- e) “Patino en esta película hace desde las personas de los verdugos oficiales una condena de la pena de muerte. Es muy larga para presentar un tema tan desagradable y que puede herir sentimientos humanos, pero puede pasar. Este film debería ser visto por la superioridad para su paso definitivo” (Informe de Vigador)
- f) “Qué magnífica idea llevar “El caso” al cine. Es de un gusto refinado ¿Qué se pretende con ello? Es algo esperpéntico. Gutiérrez Solana hubiese encontrado abundante material para sus obras. Este documental (¿) no merece que el Estado la premie con su protección. Es un alegato como otro cualquiera contra la pena de muerte. Existen tantos detractores como partidarios de la última pena, pero creemos que el cine no es el medio adecuado para dirimir en esta polémica y menos con la poca dignidad que existe en este producto” (Informe de Fernando Melero)
- g) “Desagradable documental que nos lleva a la “condena” de la pena de muerte relatando crueles asesinatos con exhibición personal de los auténticos verdugos que hacen unos comentarios sobre las ejecuciones en un tono que parece como que si tales actos les divirtieran. Por respeto a todo lo que significa administración de la justicia y por el desenfado y la ironía con que el tema se trata considero necesario que conozca la Superioridad (subrayado original) esta película y especialmente el ministerio de Justicia, donde creo que tendrán reparos que poner” (Informe de Monreal).
- h) “No encuentro sinceramente razón suficiente para desestimarla, aun cuando se trata una cuestión desagradable, y en cierto momento parece atentar contra el buen gusto y sentimientos humanos, sin embargo no rebasa los límites. A mi parecer debe ser considerado por la autoridad competente, es decir, este ministerio (MIT) y el de justicia.” (Informe de Maroto).
- i) “Documental de militante mal gusto sobre los verdugos y la pena de muerte. Sin que falten pintazos tendenciosos contra instituciones diversas, incluida la Iglesia; pero no llega a ser desmesurada. Disparatadamente larga.” (Informe de Ángel Cuevas)²⁰.

²⁰ ARCHIVO General de la Administración, de Alcalá de Henares. Fondo Cultura, Comisión de Calificación Queridísimos verdugos, Expediente 86.615.

Finalmente, *Caudillo* es la contraposición cinematográfica a *Franco, ese hombre*, once años después y, ante todo, la continuidad natural de *Canciones para después de una guerra*. Como este, es un documental de montaje pero ya sólo de material extranjero por su carácter clandestino: de laboratorios de Londres (Movietone) París (Pathé y Gaumont) y Lisboa (Tobis Portuguesa), con unas pocas imágenes filmadas expresamente en color de Belchite, Brunete y poco más. No pretendía cebarme en su figura –dijo el director- aunque hubiera podido hacerlo. Es un estudio de la guerra civil a través del hombre que, digámoslo así, la dirigió”²¹. También es una estética de lo fragmentario que no pretende imponer un sentido ni una idea, sino interrogar e ironizar; esta es la gran diferencia que subraya Berthier con los cineastas soviéticos, maestros lejanos²². Se ha señalado que es el anti-retrato de Franco, lo que también es correcto²³. Pero aquí no trata la postguerra como en *Canciones*, sino la II República y los comienzos del conflicto. “Hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar España” es lo primero que se oye en off mientras se ven imágenes de heridos, mutilados y las ruinas de Belchite.

Lo que hace Patino, como en *Canciones*, es sonorizar las imágenes e instrumentalizarlas, de modo que al estar abierto a la emoción o a la ironía, la lectura no es, no puede ser, unívoca. Esto se cumple todavía más en el poema de Pablo Neruda. Patino hace un montaje oblicuo y fragmentario, con frecuentes retrocesos y rupturas temporales, más interesado en una biografía de la construcción del enorme poder personal del militar Franco que en una línea vital continuista convencional. Así, por ejemplo, es subrayada la guerra de Marruecos como escuela de generales, la consideración en que le tenían los moros como ser protegido (su “baraka”) y su papel represor de los mineros asturianos en 1934. Su boda –porque también hay cabida expresa a una faceta doméstica del “Caudillo”- se ilustra con un irónico “Barberillo de Lavapiés” y su escaso porte se hace contrastar con la majestuosidad de edificios emblemáticos de la “Victoria” de Burgos, Salamanca, Madrid o Sevilla.

²¹ *Diario de Barcelona*, 30-VI-1977.

²² BERTHIER, N. (2011) “De Franco, ese hombre a Caudillo: la figura de Franco, un reto para la Transición”. En Palacio, M. (ed.). *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 201.

²³ GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2007). “Una revisión fílmica de Franco y la Guerra Civil: Contrapropaganda y memoria en *Caudillo*”. *Historia social*, nº 57, p. 27-46, p. 34.

Los motivos personales, extendibles a generacionales, de la arriesgada filmación los ha dejado escritos el realizador y tienen que ver con la necesidad de cuestionar, deconstruir el pasado reciente, como apuntábamos en el caso de *Canciones*:

“Me urgía no sé qué necesidad de reestructurar un viaje personal lastrado por la incomodidad del pasado...como quien necesita matar al padre para poder ser libre de una vez...Y me enervaba el poder enfrentarme a la omnipotencia del Gran Caimán cuando aún vivía, como una forma más eficaz de eliminar desde sus orígenes el miedo que representaba. Buscaba también, en el fondo, alguno de esos rasgos desmesurados que nos seducen estéticamente en los caracteres fuertes retratados por Sófocles o por Shakespeare, y que justificarían de algún modo el hecho de haber sido elegidos por los dioses para pastorearnos a los demás. Y no hubo lugar ni para la decepción: el protagonista de miles de nodos, ensalzado en decenas de biografías apologéticas, tenía, como era de esperar, los pies de barro. Al someterlo a la moviola no encontré sino guardarropía cuartelera, patrañas, maniobrisimo caciquil, hastío, y una comparsaría servil de generales, académicos, banqueros y obispos que le llevaban el palio. El generalísimo les había resuelto el trabajo sucio de sangre, las cárceles, el miedo, la mala imagen. Y de las imágenes no emanaba sino la humareda del incienso y el “sic transit gloria mundi” de toda “vanitas” decorada de podredumbre. Revisando tal monotonía de escenografías no extraña que terminara creyéndoselo”.

Pero el esfuerzo valió la pena en esta biografía disidente²⁴. “Qué crueldad la de las imágenes testimoniales con el paso de los días. Atención historiadores –alerta- con las falsificaciones del cine filmado de verdad. La moviola convierte en pocos años a un César en un fantoche. Todo esto me producía aún más dolor. ¡Qué estafa! No hubiera valido ni el esfuerzo por ocuparnos de él si no es por la pasión de desmitificar el contexto de un pueblo destrozado, atónito, enzarzado en esta farsa irracional. Y te puede la emoción ante cualquier tentación de ironizar, de dejarte llevar por el sarcasmo. Con tal fuerza se impone la necesidad de comprender. El cine nos ha valido para algo. Reconponer Caudillo era jugar a un rompecabezas del que nos habían escamoteado sus piezas principales. Una vez recompuestas te quedas como nuevo, sosegado y limpio de aquella vieja pesadilla con que nos amamantaron”.

²⁴ BERTHIER, N. (2011) *op. cit.*, p. 193.

Los testimonios son variados. Abundan los intelectuales: Unamuno, Alberti, Neruda. La música sigue siendo fundamental, como en *Canciones*, pero aquí sí, aquí hay canciones populares y de todos los participantes de la guerra. Esta es la relación sucesiva: Los cuatro muleros, Churumbelerías, Canción del soldado, Hijos del pueblo, Los cuatro generales, Banderita, Himno de Riego, Frente de la libertad, A las barricadas, Falangista soy, Anda jaleo, voz de Rafael Alberti (rótulo: Rafael Alberti. Fundación del 5º Regimiento de Milicias Populares, Himno de la Legión, Barberillo de Lavepiés, Suspiros de España, Els Segadors (himno catalán), Oriamendi (himno carlista), Himno de Infantería, La Internacional (en idioma francés), Poema de Pablo Neruda “Madrid, 1936” y “A las Brigadas Internacionales”, Himno nacional (ralentizado), Mazurca de las sombrillas, la emotiva Nana de Manuel de Falla interpretada por Pau Casals, Himno alemán, Facetta nera, Valencia, Jarama Valley, Arriba España, Pasodoble “Marcial”, Cara al sol, Himno de la Legión Cóndor, Eusko Gudari, campanas, Gallito, XI Brigada, Charlie Haden, pasodoble El gato montés, sardana La santa espina, música gallega.

BIBLIOGRAFÍA

“Sobre *Canciones para después de una guerra*”, artículo de Patino alojado en www.martinpatino.com. Recuperado el 4 de septiembre de 2012.

AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (2006). “La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”. En JULIÁ, S. (dir.) *Memoria de la guerra civil y del franquismo*. Madrid: Taurus, Fundación Pablo Iglesias.

AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (2008) *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza Editorial.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, J. I. (2007). *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos.

BENET, V. J. “La nueva memoria: imágenes de la memoria en el cine español de la Transición”. https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3223/1/anales_3-4_benet.pdf.

BERNECKER, W. & BRINKMANN, S. (2009). *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política española, 1936-2008*, Madrid: Abada editores, pp. 249-256.

BERTHIER, N. (2011). “De Franco, ese hombre (1964) a Caudillo (1973): la figura de Franco, un reto para la Transición”. En: PALACIO, M. (ed.). *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp.192-204.

BORAU, J. L. *Diccionario del cine español*. Madrid: SGAE, Alianza Editorial.

CAPARRÓS LERA, J.M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

CERÓN TORREBLANCA, C. (2007). “La historia del franquismo y la recuperación de la memoria. Uso y abuso de los testimonios orales”. En GÓMEZ OLIVER, M., MARTÍNEZ LÓPEZ, F. (eds.). *Historia y Memoria. Todos los nombres, mapas de fosas y actuaciones de los tribunales de responsabilidades políticas en Andalucía*. Almería: Universidad de Almería, p. 1. Recuperado el 23 de octubre de 2012, de www.todoslosnombres.org

CRUSELLS, M. (2000). *La guerra civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.

CUESTA, R. (2010). “La memoria de la Transición española a la democracia. Fábrica de embelecos e identidades”. *Pliegos de Yuste*, núm. 11-12, pp. 17-24.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2007). “Una revisión filmica de Franco y la Guerra Civil: Contrapropaganda y memoria en *Caudillo*”. *Historia social*, nº 57, p. 27-46.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (1997). “Materiales para *Canciones para después de una guerra*”. En YRAOLA, A. (comp.). *Historia contemporánea de España y Cine*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

GUBERN, R. (2006). “La guerra civil vista por el cine del franquismo”. En JULIÁ, S. (dir.), *Memoria de la guerra civil y del franquismo*. Madrid: Taurus, Fundación Pablo Iglesias.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. & PÉREZ RUBIO, P. (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.

HOPWELL, J. (1989). *El cine español después de Franco: 1973-1988*. Madrid: El Arquero.

http://elpais.com/diario/1976/09/05/cultura/210722419_850215.html (acceso, 31-10-2012).

http://elpais.com/diario/1976/10/10/espana/213750003_850215.html (acceso, 7-11-2012).

<http://hispanianova.rediris.es/10/dossier.htm> (acceso, 2 de noviembre de 2012).

LARA, F. (1975). “El cine español ante una perspectiva democrática”. En BRASO, E., GALÁN, D., LARA, F., Pérez Millán, J. A., SANTOS FONTENLA, C., VANACLOCHA, J., ZARRAGA, J.L. *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, editor.

LOWENTHAL, D (1998). *El pasado es un lugar extraño*. Madrid: Akal.

MARTÍN MORÁN, A. (2005). “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”. En ORTEGA, M. L. *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, Ayuntamiento de Madrid, pp. 47-82.

MARTÍN MORÁN, A. (2008). “En la boca del lobo...que canta. La cultura popular y la reconstrucción de la identidad nacional en *Canciones para después de una guerra*”. En

GARCÍA JIMÉNEZ, P.; MARTÍN MORÁN, A.; RIAMBAU, E.; ROYOUX, J-C.; WEINRICHTER, A.; MARTÍN, C. (coords.) *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada, pp. 52-75.

MONREAL MONREAL, M. (2006). “El poder evocador de la música”. *Archivo de arte valenciano*, nº 87, pp. 253-256.

PALACIO, M. (2011). “Marcos interpretativos, Transición democrática y cine. Un prólogo y tres consideraciones”. En PALACIO, M. (ed.) *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 19-30.

PÉREZ SERRANO, J. (2004), “Experiencia histórica y construcción social de las memorias. La Transición española a la democracia”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia contemporánea*, nº 3, pp. 5-78.

REIG TAPIA, A. (2006). *La cruzada de 1936. Mito y memoria*. Madrid: Alianza.

RUIZ CARNICER, M. A. (1996). *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Madrid: Siglo XXI.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2006) *Cine y guerra civil. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.

SANZ FERRERUELA, F. (2005). “Construyendo la memoria histórica en la pantalla. La presencia de lo religioso en el franquismo a través de la obra documental de Basilio Martín patino en los años setenta. Canciones para después de una guerra (1971), Queridísimos verdugos (1973) y Caudillo (1975)”. *Artígrama*, núm. 20, 487-510.

TORREIRO, C. (2001) “Basilio Martín Patino: Discurso y manipulación”. En CATALÁ, J.M., CERDÁN, J., TORREIRO, C. (coords.) *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. IV Festival de Cine Español de Málaga. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, pp. 231-242.

TRANCHE, R. R. & SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2000). *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.

TRENZADO, M. (2007). “El cine español de la Transición: desmontando a Franco”. En QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R. (coord.). *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 433-448.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen.

WEINRICHTER, A. (2008) “La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino”. En GARCÍA JIMÉNEZ, P.; MARTÍN MORÁN, A.; RIAMBAU, E.; ROYOUX, J-C.; WEINRICHTER, A.; MARTÍN, C. (coords.) *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada.