

## LOS MILICIANOS EN EL CINE

### XAVIER RIPOLL

El estreno en poco tiempo de dos films sobre la Guerra Civil española, *Tierra y libertad* y *Libertarias*, no sólo ha contribuido a aumentar la filmografía sobre aquel periodo tan apasionante y, a la vez, delicado de nuestra historia, sino que, en su momento, encendió vivas polémicas sobre los hechos narrados, su enfoque y sus protagonistas: los milicianos y milicianas.

Por lo que hace a estos últimos y a diferencia de otros títulos realizados durante el franquismo donde los milicianos -los vencidos- son demonizados, en los mencionados arriba ocurre todo lo contrario y, por la ley del péndulo histórico, consiguen llegar a formar parte de la hagiografía izquierdista postindustrial.

Un repaso a la filmografía sobre la contienda -solamente en aquellos casos donde aparecen los milicianos- descubre los distintos tratamientos que se les ha dado -ya desde las primeras películas coetáneas con la rebelión fascista y guerra-, y que permite ir estableciendo diversas iconografías cuya lectura está sujeta al contexto histórico en el que se realizó cada cinta.

Los primeros milicianos que aparecen en un largometraje son los de las últimas escenas de *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937), film producido por el Sindicato de la Industria del Espectáculo, controlado por la CNT. La película describe las dificultades de un obrero en paro y de su compañera, y de cómo él acaba uniéndose a las milicias impulsado por su situación desesperada y tras la toma de conciencia. El film culmina con una marcha del hambre y un estallido revolucionario<sup>1</sup>.

En pleno conflicto, algunos cineastas extranjeros mostraron su interés por el mismo, bien volcándose en la causa republicana o bien simplemente utilizándolo como escenario bélico coyuntural donde poder desarrollar una tópica trama amorosa. Al primer caso pertenece el intelectual y cineasta galo André Malraux quien, entre 1938-39, filma *Espoir/Sierra de Teruel*, donde se expone la penuria material del ejército republicano sólo compensado por el valor de sus miembros y por la solidaridad de los paisanos. Los milicianos quedan aquí diluidos entre el conjunto de combatientes, sobre todo entre la gente que rescata a los aviadores derribados y se solidariza con ellos.

En lo referente al conflicto español como espectáculo bélico, *The Last Train from Madrid* (James Hogan, 1937) sitúa la acción en el Madrid republicano, que se ha vuelto inhabitable debido a las actuaciones de los revolucionarios armados. Los milicianos son los culpables de la anarquía y de la confusión en la capital. Por contra, distinta es la versión que ofrece *Blockade* (William Dieterle, 1938), una mezcla de pro-republicanismo y pacifismo a partir de la historia de un campesino que se convierte en oficial y que se enamora de una extranjera que actúa como espía más por supervivencia que por convicciones, hasta que al final toma conciencia de la situación. La imagen de los milicianos es inmejorable: tratan galantemente a la protagonista, atienden cariñosamente a un niño e incluso ponen a salvo unos cuadros, rodeados sin saberlo de oficiales quintacolumnistas.

Espía es también la protagonista de *Frente de Madrid* (Carmen Frai Rossi, Edgar Neville, 1939), que trabaja de cerillera en un cabaret donde merodean republicanos y anarquistas, y que pasa información al bando nacional hasta que la descubren. Aparece una nota de humor en la escena donde un miliciano comunista hambriento trata de atraerse a una gallina que, sujeta, tiene un paisano.

### LOS DIABLOS ROJOS

Terminado el conflicto, el público de la nueva España de la dictadura franquista seguirá viendo films sobre la guerra, aunque ahora hechos desde la única óptica de los vencedores. De la Italia fascista, aliada con Franco durante la contienda, viene *Sin novedad en el Alcázar* (*L'assedio dell'Alcazar*,

Augusto Genina, 1940), una especie de homenaje filmico a los combatientes facciosos a partir de uno de los episodios de la guerra más mitificado y explotado por el franquismo, el asedio del Alcázar de Toledo. Los milicianos son los que salen más mal parados en contraste con los oficiales republicanos que son mostrados más dignos. Ejemplos de ello es cuando unos milicianos con cara de *lumpen* disparan durante una tregua y matan al novio de una de las protagonistas; o cuando fusilan a un oficial enemigo que ha intentado atravesar las líneas. A ello hay que añadir el chantaje que los republicanos ejercen sobre Moscardó forzándole a rendirse a cambio de la vida de su hijo, y el que también hacen sobre un combatiente asediado cuya mujer han capturado; o la ocupación del arzobispado y la destrucción del alcázar, un monumento, escena a la cual se le añade una imagen de cinismo de los oficiales republicanos cuando el alcázar ha sido minado y uno de ellos mira tristemente por la ventana hacia la fortaleza y dice: «Lo siento por las mujeres y por los niños». En 1949 aparecerá una secuela española de este film, *El santuario no se rinde*, de Arturo Ruiz-Castillo, sobre la defensa del Santuario de Santa María de la Cabeza (Jaén).

Uno de los títulos clave acerca de la guerra fue el escrito por el propio dictador Francisco Franco bajo pseudónimo. Se trata de *Raza* (1941), dirigido por José Luis Sáenz de Heredia. En este film los milicianos son lógicamente mostrados como una banda de truhanes y asesinos, en contraste con el protagonista principal, un oficial y caballero nacional, interpretado por Alfredo Mayo a quien lo fusilan ante una pintada con un «¡Viva Rusia!». En otras secuencias los milicianos asaltan el convento de San Juan de Dios de Barcelona y fusilan a los religiosos en la playa. Además de esta visión como sujetos fanáticos, intolerantes y criminales, existe la de seres chantajistas y amorales en la escena en donde un miliciano tienta a una chica de una taberna dudosa mostrándole un trozo de salchichón, en un periodo donde el hambre hacía estragos.

A todo ello hay que añadir la otra imagen de desunión e indisciplina entre los milicianos en la secuencia donde se presenta una reunión conjunta de oficiales republicanos y jefes milicianos sobre la táctica a seguir en el frente de Aragón. Uno de los mandos milicianos critica la falta de suficiente intervención allí por parte del ejército republicano para parar a los rebeldes, palabras ante las que uno de los oficiales se muestra ofendido culpando a su vez a los milicianos por su falta de disciplina; el jefe miliciano se lo reprocha con la cacareada frase izquierdista «habla como los fascistas». En otro momento se muestran los tribunales populares reflejados como centros de jolgorio.

La concepción de cruzada anticomunista de Franco a nivel nacional pero también internacional-y que le sería favorable años más tarde durante la Guerra Fría- queda patente en un comentario de un mando faccioso cuando dice que «buen servicio le estamos haciendo a Europa purgándola de los indeseables de todas las revoluciones».

El azote de los milicianos en el cine de Guerra Civil bajo el franquismo también aparece bajo la forma de violaciones de mujeres, como la muchacha aristócrata violada por un miliciano en el film de Juan de Orduña *Porque te vi llorar* (1941).

Otro largometraje significativo de la inmediata posguerra es *Rojo y negro* (1942), de Carlos Arévalo, ambientado durante el estallido revolucionario en Madrid. La protagonista principal, que ayuda a sus compañeros presos por los marxistas, siente afecto por un joven que es comunista. Ella es descubierta, detenida y asesinada; él, en un arrebato, es acribillado a balazos por los suyos. En general se muestra el «horror del Madrid rojo», los desmanes de los milicianos.

De esta misma década es el film norteamericano basado en la novela homónima de Hemingway (ex-combatiente en nuestra guerra), *Por quien doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943). De hecho la cinta centra los sucesos entre los guerrilleros republicanos, más cercanos iconográficamente a los de Pancho Villa que a los españoles, aunque en la primera versión estrenada en los Estados Unidos uno de los protagonistas evocaba los primeros días de la revolución en su pueblo donde los milicianos asesinan a las fuerzas vivas; pero en las siguientes versiones esta secuencia desapareció<sup>2</sup>.

Ya en la década de los 50, *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat y Mariano Pombo, 1951) de nuevo muestra a los «rojos» asesinando religiosos. Después del asalto a Teruel sitiada, fusilan a un sacerdote carismático.

Aunque no se trata de una película sobre la Guerra Civil española, *Las nieves del Kilimanjaro* (*The Snows of Kilimanjaro*, Henry King, 1952) se basa en una obra de Hemingway sobre las desventuras y recuerdos de un explorador americano en África - el mismo- quien, entre sus evocaciones surge su intervención en la contienda española -al lado de las Brigadas Internacionales- que no está en la breve novela del famoso Nobel de Literatura. Pero en la infiel adaptación, la imagen que el realizador da de los republicanos es la de un grupo de idealistas desorganizados e incompetentes. Tanto es así que la secuencia de la Guerra Civil no encontró ninguna objeción por parte de la censura franquista.

## HOMBRES CONTRA HOMBRES

A las puertas del cambio de década y en una España que, desde 1936, ha ido evolucionando en todos los aspectos, a pesar de las distancias que la separaban aún del resto de países europeos más avanzados, sobre todo en lo referente al sistema político español -aún dictatorial-, un nuevo enfoque sobre el cine de la Guerra Civil barre el cine de cruzada nacional. Se trata de un enfoque de tono conciliador entre las dos partes enfrentadas, especialmente entre los soldados, tal como ocurre en *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1959), film que, sin dejar de aliarse con el bando vencedor, muestra el cadáver de un soldado nacional junto al de un republicano en las trincheras, caídos, según el film, por una España mejor aunque siguiendo diferentes maneras para conseguirlo. Ya en los 60, otros films con este tono fueron *Tierra de todos* (Antonio Isasi, 1961), *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1965), entre otros. Pero sin duda la buena fe de algunos de sus autores en la búsqueda de la reconciliación, la paz, el ser humano por encima de las disputas, etc., ya le iba bien al Régimen -el de los vencedores- quien, permitiendo la producción de tales cintas, daba una nueva imagen de conciliación, olvido, etc.

Sin embargo, paralelamente fueron realizándose otros títulos estrictamente belicistas, algunos de ellos extranjeros como *The Angel Wore Red* (Nunnally Johnson, 1960), film anticomunista, donde aparecen «rojos» persiguiendo, torturando y fusilando indiscriminadamente, sobre todo a religiosos, especialmente en una secuencia donde un obispo y la curia son asesinados ante el altar. No obstante, el film fue prohibido en España ya que mostraba también la práctica expeditiva de los fusilamientos fascistas. Otro título extranjero fue *La fête espagnole* (Jean-Jacques Vierne, 1961), que narra como un brigadier ucraniano que va a Barcelona a luchar por la República deserta ante la visión de tantos horrores, como el fusilamiento sin juicio de unos soldados nacionales que acaban de caer prisioneros; pero es descubierto y fusilado<sup>3</sup>.

A caballo entre lo conciliador y lo psicológico, *Golpe de mano/¡Explosión!* (José A. de la Loma, 1969) aborda el tema de la venganza en la guerra y del deshonor si ésta es llevada a cabo por un oficial. Por lo que hace a la aparición de milicianos famosos, en el film aparece un personaje episódico, Valentín González, «El Campesino» (en *Raza* también sale), que visita el frente donde es muy bien recibido. Pero también se sugieren las enemistades internas entre los republicanos -especialmente entre comunistas y anarcosindicalistas- por motivos ideológicos, aunque matizadas en el film por un fondo de mutua admiración, como en la secuencia en la que al encontrarse «El Campesino» con un dinamitero asturiano, cuyo cometido (volar un puente) sabe que va a cumplir, le dice «El Campesino»: «Eres anarquista, pero te conozco bien y sé de lo que eres capaz».

En los años 70, el tema de la conciliación surge de nuevo, pero ahora centrado en unos personajes concretos sin relación con las trincheras en el film *La orilla* (Luis Lucia, 1970), historia de un teniente miliciano de la CNT que, al ser herido, se refugia en un convento donde lo curan y atienden. Allí se enamora de una novicia y reflexiona sobre su extremismo. Huyen pero son abatidos al ser confundidos con enemigos. Otro caso de enamoramiento entre una religiosa y un miliciano es el que aparece en *Uno del millón de muertos* (Andrés Velasco, 1977), donde una monja arrancada de un convento al inicio del conflicto llega a conocer el amor en un combatiente, con el que acaba exiliándose cuando la derrota. *Libertarias* -film que trataremos más adelante-, retoma el tema.

No obstante, los avances en la perfección de la guerra entre los cineastas, perdura alguno que sigue aferrándose al esquema partidista -el vencedor- y maniqueo. *La montaña rebelde* (Ramón Torrado, 1971) trata sobre un capitán rojo que trata de violar a una mujer, la cual se resiste, momento en el que

aparece su marido y mata al violador; pero se ve obligado a huir. Los milicianos detienen a unos rehenes y amenazan con fusilarlos si no aparece el culpable.

## LOS VENCIDOS HABLAN

Con la llegada de la transición democrática los hijos de los vencidos dan un giro a la visión de la guerra y de los milicianos. En *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), los milicianos aparecen básicamente en los momentos de conflicto o tensión. Al inicio de la película, unos cuantos milicianos disparan contra las fuerzas vivas (cura, guardia civil y paisanos) de un pueblo, parapetadas dentro de la iglesia. Ante su inferioridad, se rinden no sin antes exigir que sean respetados. Al salir del templo, algunos de los presentes quieren lincharlos pero un cabecilla lo impide invitándoles a cumplir la promesa; tendrán un juicio. Se muestra, pues, a unos milicianos con honor.

Aunque ello no quita de mostrar también la función represiva de algunas de las patrullas: una pareja de milicianos se presentan en casa de una de las familias burguesas protagonistas, pues aquéllos sospechan que están ocultando a un matrimonio faccioso; lo cual es cierto. En otros momentos, los milicianos sólo aparecen como fondo de los sucesos, ya que los auténticos protagonistas son los miembros de las familias pequeño burguesas que intentan sobrevivir a los hechos.

Con la llegada de la democracia, el cine sobre la Guerra Civil se aborda sin miedo ya a la censura. Curiosamente, durante los años 80 la imagen del miliciano sigue saliendo más o menos mal parada, si exceptuamos *La plaza del Diamante* (Francesc Betriu, 1982) con los milicianos como comparsas de la acción, en este caso, sentimental, centrada en una mujer y sus relaciones con otros personajes en la retaguardia barcelonesa. La retaguardia de Madrid aparece en *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chavarrí, 1984), capital sacrificada al libertinaje y al hambre, aspectos que se relacionan con la República, reforzados aun más por una escena en la cual una mujer que se incorpora a la milicia no es otra cosa que una vulgar prostituta de baja estofa, bailando descaradamente encima de una mesa de una cafetería. Como en el film de Camino, se hace una lectura de la guerra desde la perspectiva de una familia pequeño burguesa y sus relaciones<sup>4</sup>.

De vuelta de nuevo al campo de batalla como escenario principal, *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985) es una parodia del conflicto y, por extensión, de la misma España. Se desacredita, hasta el ridículo, al ejército popular, reducido a un grupo de esmirriados, feos, torpes y mal vestidos soldados.

En *La guerra de los locos* (Manuel Matji, 1986), los revolucionarios aparecen en forma de una partida de semibandidos que se esconden en las montañas de la represión sanguinaria del cacique de la comarca, a quienes se les unen unos locos fugados del manicomio, con imprevisibles consecuencias.

Ya en la década de los 90, *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) muestra al principio del film al ejército popular, ante el cual actúan con éxito los comediantes protagonistas de la historia.

## CAMBIO DE PAPELES

A pesar de los abundantes títulos sobre la Guerra Civil, ninguno había abordado a fondo la figura del miliciano, de sus ideales, de su papel en el conflicto, de sus actuaciones y también de sus divisiones y contradicciones. Tendremos que esperar a que un cineasta extranjero dé el primer paso. Se trata de Ken Loach y su film *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*, o también *From London*, 1995), co-producción angloespañola y alemana sobre un joven comunista inglés en paro que ingresa en la Sección Internacional de la Milicia Republicana en el frente de Aragón, donde lucha junto a otros milicianos, hasta que cae herido y es enviado a Barcelona y será testigo de los sucesos de mayo de 1937. Su regreso al frente se teñirá de sangre y contradicción.

Uno de los aspectos más señalados sobre las milicias es la falta de instrucción y disciplina que en el film queda reflejada en una de las primeras secuencias, que transcurre en un cuartel de Barcelona, donde un suboficial republicano hace lo imposible para que un pelotón de milicianos alistados marque bien el paso. El resultado es desorden y comicidad. Uno de los presentes, una mujer, se rebela y dice que

está harta de la instrucción, que se larga, pero el militar profesional le hace ver que la disciplina es necesaria para ganar una guerra.

Ya en el frente, los milicianos -del POUM-, en una ocasión hacen prisioneros a unos enemigos del bando nacional. A los soldados rasos los tratan bien y les dan de comer, al contrario del oficial que se lo reservan para interrogarlo. Con ello los autores del film quieren dar una imagen de tolerancia y de solidaridad de clase, ya que la mayoría de la tropa franquista provenía de clases populares, al contrario de los oficiales. Una idealización del asunto, ya que no siempre acababa tan bien.

Una escena delicada es la del fusilamiento de un cura, por delator y francotirador, que ha ocasionado la muerte de un compañero y la de paisanos. Seguidamente queman objetos de culto de la iglesia desde la cual disparaba el religioso, justificando la actuación extrema de los milicianos por la maldad del cura. Una de las secuencias más representativas es la de la asamblea de campesinos sobre la necesidad o no de la colectivización de los modos de producción, con la asistencia de los milicianos. Un episodio del film más o menos espontáneo, pero igualmente bajo los efectos de la idealización<sup>5</sup>. El triunfalismo obrerista y la retórica doctrinaria se mezclan con nostalgia.

El clima entre los combatientes es de camaradería y solidaridad. Ello no quita que estallen con vivas discusiones sobre si guerra y revolución, o sobre si ganar la guerra antes que hacerla revolución. Más polémica es la integración o no del POUM y de la FAI en el ejército popular, proestalinista. Las divisiones y luchas por el poder entre los diversos sectores del bando republicano culminan en los hechos de mayo del 37, reflejados en un episodio del film.

En la última y dramática secuencia en el frente, cuando los milicianos han sido desarmados por el ejército popular y uno de ellos muerto, uno de los protagonistas expresa sus anhelos frustrados: «(...) y si hubiésemos triunfado aquí, quizá hubiéramos podido cambiar el mundo. No pasa nada. Ya llegará nuestro día».

El mismo anhelo que se proponen los milicianos y milicianas de *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda. Historia de un grupo de milicianas anarquistas, algunas de ellas reclutadas en un burdel, acompañadas por una ex-novicia, que se suman a los combatientes del frente de Aragón. La primera parte del film narra el movimiento revolucionario en Vic, tras la rebelión facciosa. Algunos milicianos y turbas incontroladas se dedican a la quema de conventos y de sus objetos de culto, matanzas de religiosos..., siguiendo la tradición de anteriores revueltas, ya desde el siglo XIX<sup>6</sup>; todo ello como escenario histórico de unas mujeres que se han propuesto cambiar el orden social y económico, así como su condición de mujer sumisa.

Los excesos con los clérigos, como el asesinato de un obispo, no dejan de ser justificados indirectamente por los autores con el pretexto de que retienen dinero y riquezas<sup>7</sup>. Alegres y combativos, los milicianos siguen desfilando por Barcelona, reclutando gente para el frente, en medio del calor y entusiasmo de un sector de la población. La iconografía recuerda la de los viejos films soviéticos sobre la revolución. El héroe ya no es el oficial y caballero del cine franquista, sino la masa y, dentro de ella, los individuos que la conforman.

En los episodios del film que transcurren en el frente<sup>8</sup>, los/as milicianos/as hacen derroche de solidaridad y camaradería, también de intento de aproximación, de comprensión, para con los enemigos de enfrente. Les obsequian (y se auto-obsequian) con frases, proclamas y filosofía social de pensadores revolucionarios, sin éxito. Se insiste en el papel activo y progresista de la participación de la mujer en la guerra, en una doble guerra: contra los fascistas y contra los machistas del propio bando.

Como en el anterior film, también se cae en la idealización de tales agentes históricos, en el triunfalismo obrerista gratuito y en la retórica doctrinaria libresca. Quizá, sin darse cuenta, sus autores han creado dos productos con un arma de doble filo: de una parte, el contenido de ambos films puede satisfacer a aquellos sectores más radicales pero, paradójicamente, también a sectores reaccionarios quienes, ante la contemplación de ciertos acontecimientos presentados (como los partidismos, las divisiones, los enfrentamientos armados dentro del mismo bando, la indisciplina, la falta de organización, la quema de edificios y objetos religiosos, las ejecuciones de clérigos, etc., todo ello ejecutado por

sectores del movimiento obrero, que no de todo, en el que se mezclaron oportunistas elementos del *lumpen*), sentirán justificado su «alzamiento».

Y, sin embargo, ambos films exponen la mayoría de los hechos tal como sucedieron. El idealismo y el derecho a la utopía existieron. Otra cosa es el distinto efecto que puedan causar en espectadores diversos.

Si bien es inevitable que el tema de la Guerra Civil española siga siendo motivo de inspiración para algunos cineastas, sería necesario hacer un esfuerzo para abordarla con la mayor objetividad posible -que no quiere decir neutralidad-, superando idealizaciones, romanticismos, mitologías, maniqueísmos y partidismos, e incluso mostrando aquello que ocurrió aunque se desee que no hubiera ocurrido por su contenido negativo o contradictorio. A veces, la mejor forma de avanzar pasa por la autocrítica.

#### NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) RIPOLL FREIXES, E. *100 películas sobre la guerra civil española*. Barcelona: CILEH, 1992.
- (2) FERNANDEZ CUENCA, C. *La Guerra de España y el Cine*, 2 vols. Madrid: Editora Nacional, 1972.
- (3) OMS, M. *La Guerre d'Espagne au Cinéma*. Paris: Cerf, 1986.
- (4) GUBERN, R. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- (5) Que no todas las asambleas se desarrollaban o terminaban tan bien, y que más bien funcionaba la coacción cuando no la ejecución sumaria, lo demuestran las descritas en CASANOVA, J. *Anarquismo y Revolución en la sociedad rural aragonesa, 1936-1938*. Madrid: Siglo XXI, 1985; MONJO, A.; VEGA, C. *Els treballadors i la guerra civil. Historia d'una indústria catalana col·lectivitzada*. Barcelona: Empúries, 1986; y VILANOVA, M. *Les majories invisibles*. Barcelona: Icaria, 1996.
- (6) Una visión de la guerra en el frente y en la retaguardia a partir de testimonios que la vivieron se encuentra en VIDAL, C. *Recuerdo mil novecientos treinta y seis... Una historia oral de la guerra civil española*. Madrid: Anaya & Mario Munhnik, 1996. Además se ofrecen datos como por ejemplo el número aproximado de muertos, unos 485.000, de los cuales 25.000 fueron por asesinato en la zona republicana (casi 7.000 religiosos) y 300.000 en la zona nacional.
- (7) Un importante documento audiovisual sobre los excesos de los extremistas de ambos bandos es el programa de la televisión británica Granada TV, *Revolución, contrarrevolución y terror*, uno de los capítulos de la serie *La Guerra Civil Española* (1983, dir. David Hart). Se encuentra en VHS.
- (8) Las luchas de los anarquistas en el frente de Aragón y la crónica política de estos en la retaguardia se aborda en el libro escrito por el autor, y a la vez testimonio de los hechos, AROCA, J. M. *Las tribus*. Barcelona: Acervo, 1972.

XAVIER RIPOLL SORIA es licenciado en Psicología y profesor de Historia en Secundaria. Guionista y realizador de videos educativos, ha publicado diversos artículos sobre audiovisuales, cine e historia local. Co-autor de *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica (1993)* y *Cine Español. Una historia por autonomías (1996)*.