

M. 8257
F. 8

ARL
16

II JORNADAS INTERNACIONALES DE HISTORIA Y CINE

La historia que el cine nos cuenta

El mundo de la posguerra, 1945-1995



Alejandro Pizarroso
Ingrid Schulze
Sergio Alegre
Amparo Guerra
María Antonia Paz
María Antonia Fernández
Ana Boned
Mirta Núñez
Valeria Camporesi
Santiago de Pablo
Enrique Guerra
Julio Montero
Enrique Ríos
Pablo Sapag

Julio Montero y María Antonia Paz (Coordinadores)

EDICIONES
TEMPO

COLECCIÓN: HISTORIA, COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD

M-8257

ARL
16

La Historia que el Cine nos cuenta

El mundo de la posguerra, 1945-1995

Julio Montero y María Antonia Paz (Coordinadores)

Alejandro Pizarroso

Ingrid Schulze

Sergio Alegre

Amparo Guerra

María Antonia Paz

María Antonia Fernández

Ana Boned

Mirta Núñez

Valeria Camporesi

Santiago de Pablo

Enrique Guerra

Julio Montero

Enrique Ríos

Pablo Sapag



COLECCIÓN: HISTORIA, COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. EUROPA Y GUERRA FRÍA: UNA RECONSTRUCCIÓN DE CINE	11
El Neorrealismo como fuente de la posguerra europea: <i>Germania Anno zero</i> .	
ALEJANDRO PIZARROSO	13
Posguerra y Guerra Fría en el cine alemán	
INGRID SCHULZE	25
La Guerra fría en el cine español	
SERGIO ALEGRE	35
Coexistencia y desarme. Mito y ficción. Dos visiones de la Era Kennedy	
AMPARO GUERRA	51
2. DESCOLONIZACIÓN REAL Y CINEMATOGRAFICA	63
Representaciones simbólicas del Imperio británico en el cine colonial	
MARÍA ANTONIA PAZ	65
La India que <i>Gandhi</i> presenta. Imágenes de un proceso de descolonización	
MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ	79
<i>El año que vivimos peligrosamente</i> : Una mirada al régimen indonesio de Sukarno	
ANA BONED	91
3. RETAZOS CINEMATOGRAFICOS PARA UN COLLAGE DEL FRANQUISMO	99
Un testigo cinematográfico de la represión de los años cuarenta	
MIRTA NÚÑEZ	101
Mitos nacionales en contextos internacionales: los bandoleros en el cine español del franquismo. VALERIA CAMPORESI	119
El franquismo en el País vasco en <i>Los años oscuros</i> , de Arantxa Lazkano	
SANTIAGO DE PABLO	129
Franquismo y grupos sociales: psicología y psicopatología en una perspectiva cinematográfica ENRIQUE GUERRA	139
4. IBEROAMÉRICA: REFLEJOS DE UNA IDENTIDAD EN LA PANTALLA	149
Ibéroamérica en el cine español de la época de Franco. Una aproximación	
JULIO MONTERO	151
<i>Fresa y Chocolate</i> : crítica de un revolucionario	
ENRIQUE RÍOS	179
<i>La Frontera de la memoria</i>	
PABLO SAPAG	193

© Julio Montero y María Antonia Paz y cada uno de los autores.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de la Editorial.

Editorial Tempo

Portada y maqueta: Angeles Portillo

I.S.B.N. 84-88381-18-2

Depósito legal: M-15766-1997

Impresión: Servicio Publicaciones de la Facultad Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid

Llanto por un bandido no funcionó en taquilla, no logró establecer una comunicación efectiva con su público. A partir de entonces, los bandoleros españoles, catalanes, andaluces, o de otras regiones de España, desaparecieron de las pantallas cinematográficas. Su mito no logró adaptarse al paso del tiempo, dejó de funcionar como fácil (o supuestamente fácil) elemento de identificación nacional (o regional). Un estudio de las posibles causas de esta desaparición, una comparación entre las coordenadas del mito cinematográfico y su posterior interpretación televisiva (con las dos series sobre la vida de Curro Jiménez, de 1977 y 1995) constituyen la consecuencia evidente de esta primera aproximación al estudio del bandolerismo en el cine español como tema revelador de las orientaciones culturales de la sociedad española durante el franquismo.

EL FRANQUISMO EN EL PAÍS VASCO EN LOS AÑOS OSCUROS, DE ARANTXA LAZKANO

Santiago de Pablo

1. INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, el cine vasco —quizás por estar en ocasiones demasiado cerrado en sí mismo— ha dedicado especial atención a la evolución histórica del País Vasco. La historia medieval, la brujería, las guerras carlistas, la Guerra Civil de 1936-1939, el terrorismo de ETA o la transición política han sido algunos de los aspectos de la historia del País Vasco abordados en diferentes películas de las dos últimas décadas dirigidas por realizadores vascos.

Sin embargo, hasta hace bien poco, no se había abordado directamente la situación del País Vasco en las primeras décadas del franquismo. Y ello a pesar de que uno de los retos de la historiografía contemporánea vasca reciente ha sido el estudio del franquismo, y en particular de la pervivencia de la cultura política nacionalista a lo largo de una dictadura totalmente contraria al mantenimiento del nacionalismo vasco. En los últimos años han aparecido diversas obras históricas que, bien desde una perspectiva histórica o sociológica, han intentado acercarse a la compleja realidad vasca de los años del franquismo.¹

Cubriendo en parte ese hueco en la cinematografía vasca, en 1993 la directora vasca Arantxa Lazkano (nacida en Zarautz en 1950 y autora del cortometraje *Maidier* en 1989) realizó su primer largometraje, titulado *Urte ilunak/Los años*

¹ Sobre la historiografía del nacionalismo vasco, cfr. GRANJA, José Luis de la: "Los estudios sobre el nacionalismo vasco", en *El nacionalismo vasco: un siglo de historia*.— Madrid: Tecnos, 1995, págs. 171-197. Entre los estudios sobre el nacionalismo vasco durante el franquismo, se pueden destacar ANASAGASTI, Iñaki; SAN SEBASTIÁN, Koldo: *Los años oscuros. El Gobierno Vasco en el exilio (1937-1941)*.— San Sebastián: Txertoa, 1985. GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel; GARMENDIA, José María: *La posguerra en el País Vasco. Política, acumulación, miseria*.— San Sebastián: Kriselu, 1988. SAN SEBASTIÁN, Koldo: *Crónicas de posguerra*.— Bilbao: Idatz Ekintza, 1982. GARMENDIA, J. M.; ELORDI, A.: *La resistencia vasca*.— San Sebastián: Haranburu, 1982. PABLO, Santiago de: *El nacionalismo vasco en la posguerra. Álava, 1939-1955*.— Bilbao: Fundación Sabino Arana, 1991.

oscuros, y producido por José María Lara P. C. en colaboración con Euskal Media, entidad dependiente del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Esta película recoge las vivencias de una niña en el País Vasco durante el franquismo, atrapada entre el clima de represión de la dictadura, la educación que recibe en un colegio de religiosas y la influencia paterna, en el seno de una familia nacionalista vasca. Lo cierto es que la primera película de Arantxa Lazkano, autora también del guión de *Los años oscuros*, pasó bastante desapercibida en el momento de su estreno. Es probable que ello se debiera a un hilo argumental poco consistente, algunas debilidades narrativas y un estilo quizá demasiado frío, que tampoco favorecía la comercialización de la cinta para el gran público. No obstante, esta película (filmada en castellano y en euskera, jugando así con el doble universo socio-político de la época) contiene en mi opinión logros importantes: un adecuado reflejo de la situación política de la época, varias secuencias muy conseguidas y buenas interpretaciones infantiles.

El argumento es sencillo, centrándose en los primeros años de la vida de Iciar, una niña de familia nacionalista, que vive los duros años de la posguerra en el País Vasco. Su difícil infancia está marcada por la dureza de la educación paterna, en una familia nacionalista vasca asustada y sin ilusiones tras la derrota, el clima de represión política del franquismo y la enseñanza en un colegio de religiosas. Donde Iciar se siente feliz de verdad es en la calle, con sus amigos. Pero una enfermedad obligará a Iciar a dejar su pueblo y su círculo de amistades y a marchar a estudiar a un internado, en una zona de clima más seco, tal como le aconsejó el médico. Cuando regresa al pueblo, en plena juventud, vuelve a encontrarse con sus amigos, pero descubre que ha dejado atrás definitivamente su infancia y que ya nada es lo mismo. Aunque el tema principal de la película es la vivencia personal de la protagonista, constantemente se va reflejando en ella la situación social y política del País Vasco durante el franquismo.

2. LOS AÑOS CUARENTA: LA PERSISTENCIA DE LA "GENERACIÓN DE LA REPÚBLICA"

La secuencia previa a los títulos de crédito señala ya el contexto histórico que va a transmitir la película. En el verano de 1946, tiene lugar en la localidad guipuzcoana de Zumaya una reunión clandestina de varios afiliados o simpatizantes del PNV, con objeto de preparar la visita clandestina al País Vasco del diputado laborista inglés Francis Noel-Baker. La idea del PNV era que Noel-Baker conociera de primera mano la situación vasca y la diera a conocer al mundo. Por ello, pretendía que grupos de personas salieran a la calle a recibir al diputado británico cada vez que éste llegara a una localidad, con objeto de demostrar la fuerza

que, a pesar de la derrota militar, la represión y el exilio, aún seguía manteniendo el PNV. La estrategia nacionalista en esta época era semejante a la del resto de la oposición antifranquista, que estaba convencida de que la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial iba a provocar la intervención en España de sus tropas, derrocando así al régimen franquista. Así se explica la decidida colaboración del PNV a favor de los aliados durante la Guerra Mundial, que se plasmó fundamentalmente en labores de información y espionaje, e incluso en la participación activa de algunas unidades vascas en el ejército aliado. En el verano de 1946, todavía el PNV seguía creyendo en la bondad de esta estrategia y esperaba que los aliados intervinieran militarmente en España. Preparar políticamente esta posible intervención era la finalidad de la visita de Noel-Baker al País Vasco, que terminó constituyendo un éxito importante para el PNV, a pesar de que sus objetivos finales no se cumplieran.

La actitud de los presentes en esta reunión clandestina es significativa. Todos ellos son personas en torno a cuarenta años, que podemos suponer representantes de la generación nacionalista que ha militado activamente en el PNV en los años de la Segunda República, cuando los éxitos electorales, el entusiasmo nacionalista y la expansión del PNV llegaban a su punto culminante. Ya en 1946, la situación no es la misma y, mientras parte de esta militancia (representada por Félix, el organizador de la reunión) sigue confiando en un rápido cambio de situación política en España y en la caída de Franco, otros están desanimados ("¡A Franco no hay quien le eche!", exclama uno de los asistentes) y comienzan las divergencias entre los militantes del interior y los dirigentes en el exilio, frecuentes en los diversos grupos de oposición durante todo el franquismo. Sin embargo, aquí se puede objetar que fue precisamente el PNV (quizás por la legitimidad que le daba la continuidad sin apenas cambios del Gobierno Vasco en el exilio y el prestigio de la figura del Lehendakari José Antonio Aguirre) uno de los grupos de oposición en que menos se dieron esas divergencias entre la dirección del exterior y los militantes del interior. De ahí que la frase de uno de los asistentes ("¡Qué hace el Gobierno Vasco en el exilio mientras en el interior se lucha!") quizás no refleje del todo la realidad de esta época, en el caso del PNV. Juan, el padre de la protagonista, representa otra forma de desánimo: la de aquellos cuya principal y casi única ocupación era sobrevivir en la posguerra, una época de grandes dificultades materiales, marcada por la crisis económica, el hambre y los problemas para encontrar trabajo. Así, la preocupación fundamental de Juan es su mujer, Gloria, que está a punto de dar a luz. Juan piensa que debe ante todo sacar adelante a su familia y por ello no puede comprometerse con la causa del nacionalismo vasco en la oposición al franquismo, aunque siga manteniendo esas ideas políticas.

3. LOS AÑOS CINCUENTA: LA CRISIS DE LA OPOSICIÓN NACIONALISTA

Tras un breve paso por 1952, la acción se traslada al año 1958, en plena infancia de Icíar. La mayor parte del núcleo argumental de la película se desarrollará en este año, centrándose en el estudio psicológico de Icíar, ante cuyos ojos vamos viendo aparecer la amistad, las relaciones paterno-filiales (reflejadas simbólicamente en la proyección de una secuencia de Marcelino Pan y Vino, de Ladislao Vajda), la familia, la muerte, el amor, etc. Por medio de una ambientación muy cuidada, aunque en ocasiones algo pobre (no aparece por ejemplo más que un automóvil), descubrimos el ambiente social y la mentalidad de la época, mientras que —en esta parte central del argumento— la situación política del País Vasco pasa a ocupar un segundo plano y sólo va apareciendo incidentalmente, aunque tal vez con cierta intencionalidad. Quizá esta menor presencia de la política puede ser así un reflejo de que los años cincuenta fueron los más anodinos y de menor actividad del nacionalismo vasco en contra del régimen de Franco, debido a que el fracaso de la política pro-aliada de los años cuarenta y el cambio de la política internacional, con el inicio de la Guerra Fría, llevaron consigo una profunda crisis de la oposición al franquismo, en el País Vasco y en toda España.

En este trasfondo político de la parte central de la película hay que destacar:

—el recuerdo traumático de la Guerra Civil, la división del País Vasco entre partidarios de la sublevación y de la legalidad republicana y la posterior represión. Está presente por ejemplo en una conversación entre dos niñas: “¿Tu padre es rojo? (...) Pero ¿estuvo en la guerra? (...) Entonces es rojo. ¿Y eso es malo? Claro, es lo peor”.

—La decisión del *Bizkai Buru Batzar* (Consejo Regional de Vizcaya) del PNV de expulsar a José María Benito del Valle, uno de los componentes del grupo *Ekin*, de *Eusko Gaztedi* (la organización juvenil del PNV) en enero de 1958, por su “espíritu de rebeldía e indisciplina”, su falta de acatamiento de la disciplina y sus críticas a las autoridades del partido, “con la ridícula proposición de crear un nuevo GBB” (Consejo Regional de Guipúzcoa del PNV). *Ekin* era un grupo juvenil nacionalista creado a principios de los la década de los cincuenta, que años después se había integrado en *Eusko Gaztedi*. Con la expulsión de Benito del Valle se inició la definitiva separación entre *Ekin* y el PNV, abriéndose así el proceso que daría lugar a la aparición de ETA, en 1959, con lo que supuso de ruptura generacional en el seno del nacionalismo vasco.

—la utilización de la radio como medio de propaganda. Mientras en ocasiones se escucha de fondo el “diario hablado” de Radio Nacional de España, Juan

oye clandestinamente una emisora de radio antifranquista, que emite desde el exterior.

—La incidencia de la represión franquista en el País Vasco, presente a través de la noticia de la muerte en la cárcel de Félix, el organizador de la reunión clandestina de 1946, que había sido detenido repartiendo propaganda nacionalista. Según la policía, su fallecimiento se ha producido después de un mes de huelga de hambre.

—El mantenimiento relativo del nacionalismo vasco gracias a su transmisión en el ámbito familiar, cuando el resto de sus posibles actuaciones (política, sindical y, en menor medida, cultural) están bloqueadas por el franquismo. Así se explicaría en parte el resurgimiento del nacionalismo vasco en los años setenta y sobre todo tras la muerte de Franco.

—La recuperación económica que se inicia a finales de los años cincuenta, tras el final de la autarquía, la firma del acuerdo económico hispano-norteamericano, etc. Esta recuperación económica, conseguida a base de muchos sacrificios (el trabajo en el exterior del padre de Icíar, unido al de otros muchos emigrantes españoles), se refleja en la vida de la propia familia protagonista: adquisición de un automóvil, cambio de domicilio familiar, etc.

—los problemas de integración (idioma, etc.) de los inmigrantes llegados de otras zonas de España al País Vasco, reflejados en la llegada de Sofía, una niña extremeña, al colegio de Icíar. Inicialmente la acogida es problemática (la niña es calificada de *coreana*, es decir, *maketa* o no vasca, utilizando una terminología despectiva), aunque la directora de la película prefiere dar una visión amable y positiva, en que la amistad entre Icíar y Sofía supera las diferencias de origen y terminan haciéndose simbólicamente “hermanas de sangre”. Sin embargo, el ambiente social del pueblo costero vasco, en que se desarrolla la película, no es el más característico de un problema que afectó mucho más a los grandes núcleos industriales de la margen izquierda del Nervión o de otros municipios de Guipúzcoa.

—la presencia en el País Vasco de personas favorables al régimen franquista, o al menos no opuestas a Franco. Lo cierto es que en la película —muy centrada en el mundo del nacionalismo vasco durante el franquismo— esta idea queda bastante desdibujada, pero se puede entrever en la escena de la barbería, cuando, ante la noticia recogida por la prensa española sobre el referéndum de la Constitución de la V República francesa, en septiembre de 1958, un hombre comenta, ante la mirada furtiva de Juan: “¡Para que luego digan que no hay libertad de prensa en España!”

—la influencia de la Iglesia en el País Vasco, no sólo por medio de la educación (Icíar estudia en un rígido colegio de religiosas), sino por los consejos per-

sonales del sacerdote, a quien acuden los feligreses en caso de dudas o problemas.

—El fallecimiento del Papa Pío XII, al que sustituiría después Juan XXIII que, con el Concilio Vaticano II, abriría una nueva etapa en la vida de la Iglesia, afectando —dada la tradicional influencia social del clero en un País Vasco abrumadoramente católico— a la situación socio-política del País Vasco. El “nacional-catolicismo” todavía presente en esta época se refleja en la orden del alcalde de engalanar las casas con colgaduras y crespón negro, durante los diez días siguientes a la muerte de Pío XII.

—La situación del euskera, proscrito, aunque no prohibido, por el franquismo, ante el empuje del castellano. Este es sin duda el aspecto tratado más profundamente por Arantxa Lazkano que, por medio de una película bilingüe, como el propio País Vasco, nos presenta los diversos ámbitos de implantación y *lucha* de lenguas en el País Vasco, en la que está inmersa Icíar. El domicilio familiar, los juegos infantiles (salvo en el patio del colegio), la calle son los ámbitos del euskera. La enseñanza, los medios de comunicación, etc., están dominados por el castellano². Icíar sufre una doble presión. En casa, por un lado, su padre le obliga a hablar euskera, para mantener esos rasgos de identidad cultural vasca, que el nacionalismo identifica con la persistencia de la raza y la nacionalidad vasca, que el franquismo trataría de aniquilar. En el colegio, las monjas obligan a las alumnas a hablar castellano, incluso con castigos para las que hablan el euskera en casa. Entre esta doble influencia se debate Icíar, que acabará casi perdiendo el euskera cuando marche interna a un colegio fuera de su localidad.

Junto a estos aspectos socio-políticos, la película refleja también las mentalidades y la vida cotidiana del franquismo, en especial en el ámbito de la familia. Entre estos aspectos podemos destacar:

—la influencia de una educación tradicional y autoritaria, no basada en absoluto en la confianza. Estaría representada sobre todo por el padre, que impone castigos de inusitada dureza por faltas mínimas (la rotura de un bolígrafo). La madre, aun estando dentro de ese universo tradicional, es una figura más amable, aunque incapaz de imponerse a la voluntad del padre, que ejerce totalmente la autoridad en el mundo familiar.

—los juegos infantiles tradicionales, perfectamente caracterizados (las tabas, los cromos, el fútbol playero, la comba, las canciones populares vascas, etc.) a los que se unen otras formas de diversión infantil, como los cuentos cambiados en los quioscos y por supuesto el cine, con una influencia determinante en la vida coti-

² Cfr. EUSKALTZAINDIA: *El libro blanco del euskera*. Bilbao, 1977.

diana durante el franquismo.

—la introducción de nuevos usos sociales y la resistencia a aceptarlos por parte de la sociedad tradicional: “¡Mira que vivir con un hombre y además casado!”, se afirma de una joven vasca que ha ido a estudiar ballet a París. Así, el padre se opone a que Icíar aprenda ballet, pese a la ilusión de ésta y de su madre, probablemente viéndolo como una introducción de modas extrañas al País Vasco, que va unida también a un cambio de costumbres.

—el mantenimiento de tradiciones populares vascas, que resisten en medio de los grandes cambios del siglo XX: sería el caso, por ejemplo, de la medicina popular.

4. LOS AÑOS SESENTA: EL RELEVO GENERACIONAL

Tras una transición, la acción se sitúa por último en 1965, cuando Icíar, ya joven, regresa a su pueblo. Es allí cuando se da cuenta de que ha dejado atrás su infancia y de que ya nada volverá a ser como antes. Además, los cambios económicos y sociales han modificado la situación del País Vasco y de la España franquista. Por ejemplo, durante su ausencia del pueblo, Icíar casi ha olvidado a hablar el euskera. Se vislumbra así que el uso de la lengua vasca en buena medida ha ido decreciendo a lo largo de los últimos siglos, no tanto por la persecución de las autoridades (aunque sí se dio durante el régimen de Franco), sino sobre todo por los cambios económicos y sociales y a veces por el escaso interés de los propios vasco-parlantes, según denunciaban algunos estudiosos del euskera ya en los años de la Segunda República. En este sentido, el nacionalismo vasco serviría en parte de freno a la decadencia del euskera. Así, a la vuelta al pueblo, José Luis, el joven con el que sale, le dice a Icíar que “los vascos tenemos que hablar nuestro idioma, porque si lo olvidamos, dejaremos de ser vascos”. Es una idea típicamente nacionalista, pero no tanto de Sabino Arana (para quien, aunque el idioma es una de las características fundamentales de la nación vasca, más decisiva es la raza), sino de la nueva generación nacionalista de los años sesenta, que pone en primer lugar la etnia sobre la raza, dando especial importancia a la cultura y a la lengua vascas.

En esta última parte de la película podemos observar cómo se produce el relevo generacional característico de la oposición al régimen de Franco y en concreto del nacionalismo vasco en los años sesenta. Ahora no son ya los viejos militantes nacionalistas de los años treinta los que llevan la iniciativa (aunque el PNV conserve y presida las instituciones democráticas en el exilio, fuente de legitimidad democrática), sino los jóvenes, habitualmente pertenecientes a familias

nacionalistas. Así se refleja en la estación de San Sebastián, cuando un joven es perseguido por la Guardia Civil, al tiempo que lanza panfletos y grita “¡Gora Euskadi askatuta!”, o en la conversación del joven José Luis con Iciar a su regreso a Zumaya.

Por contra, el padre, que parece no haber cambiado sus ideas tradicionales en torno a la educación de los hijos, ya en 1958 se lamentaba de no haber hecho lo suficiente por la causa nacionalista vasca. Para él, si no hubiera sido por el sacrificio de muchos militantes anti-franquistas, jamás sería posible conseguir la libertad para Euskadi. Sin embargo, esta lamentación no le lleva a tomar parte activa en la oposición al franquismo. Su mujer representa un contrapunto todavía más pesimista: si todo el mundo hubiera hecho como Félix —afirma—, estarían todos muertos, como él, y además no hubieran conseguido ningún objetivo. Los padres representan así el final de una generación nacionalista, que ha visto cómo el franquismo se imponía por encima de sus ideales, terminando por sobrevivir y conformarse con la situación, aun sin estar de acuerdo con ella. Por contra, el cambio generacional viene de los jóvenes que, habiendo mantenido el euskera y otras características culturales vascas en un momento en que toda propaganda política era casi imposible, pasan ahora a un primer plano de la lucha política contra el franquismo.

5. CONCLUSIÓN

Independientemente de las cualidades cinematográficas de *Los años oscuros*, sorprende positivamente la labor de documentación y el rigor histórico y de ambientación que logró en su primer largometraje Arantxa Lazkano. En la película se reflejan perfectamente los duros años de la posguerra en el País Vasco, la situación lingüística vasca, el intento del PNV de intensificar los actos de oposición antifranquista en los años cuarenta, con el fin de “obligar” a los aliados a intervenir en España, el desánimo que cunde en la oposición nacionalista tradicional al observar que este objetivo no llega a cumplirse y por fin el relevo generacional, producido en los años sesenta, cuando los jóvenes —que habían mantenido en parte un ideal nacionalista, gracias al euskera y a la transmisión ideológica en el seno de la familia— toman el relevo de sus padres, formando la nueva oposición, que se nucleará sobre todo en torno a ETA y en menor medida a EGI, las juventudes del PNV.

Es significativo en este sentido (aunque se refiera a una época histórica algo anterior, la de 1937-1941) que el título de la película coincida exactamente con uno de los libros de historia publicados sobre la posguerra en el País Vasco. En la introducción de este libro se indica que la posguerra en el País Vasco “es un

período oscuro, marcado por la derrota”³. Arantxa Lazkano tiene además la virtud de no caer en el maniqueísmo. Sin ocultar sus simpatías por el mundo nacionalista vasco y su oposición a la dictadura franquista, la película es más un retrato de las contradictorias influencias que afectan a la infancia de Iciar que un alegato a favor de un sector ideológico determinado. Así, la protagonista no es, a pesar de su edad, una representante de ese nuevo nacionalismo vasco de los años sesenta, sino que se debate entre el ambiente político y escolar (que le llevan a olvidar parcialmente el euskera), la influencia del nacionalismo vasco tradicional (representado por el padre) y la del nuevo nacionalismo vasco, que representaría José Luis.

En *Los años oscuros* se observa cómo, tras un momento de optimismo y máxima actividad en los años cuarenta, cuando se creía que los aliados iban a intervenir rápidamente en España, el Gobierno Vasco trató de llamar la atención de las potencias occidentales con la convocatoria de dos huelgas generales, en 1947 y 1951, que, a pesar de su éxito, van a significar un verdadero “canto del cisne” de la oposición del PNV al franquismo. La dura represión que siguió a estas huelgas, el cansancio de la generación que había conocido la República y hecho la guerra, la consolidación internacional del régimen franquista (tratado con los Estados Unidos, Concordato con la Santa Sede, etc.), los profundos cambios socio-económicos operados en el País Vasco y el fracaso de la política pro-aliada del PNV, que ahora adoptaba una postura mucho menos activa, provocaron ese relevo generacional al que hemos hecho referencia⁴.

En los años sesenta se desarrolló en el País Vasco una amplia movilización cultural que tuvo al euskera como núcleo y que fue protagonizada por una nueva generación que no había conocido la situación política anterior al franquismo. En este sentido, la familia jugó un papel importante, al convertirse muchas veces en el núcleo de sociabilidad donde pudo transmitirse no sólo el euskera, sino también el sentimiento nacionalista que implícitamente iba unido a la defensa de la lengua vasca en esta época, a pesar de que entre la generación de la Guerra y la siguiente se produjo también cierto proceso de pérdida del euskera, dadas las circunstancias externas. Como afirma Ander Gurruchaga, “durante el franquismo la familia nacionalista ha jugado un papel fundamental en el proceso de transmisión de la conciencia nacional”⁵. *Los años oscuros* es, en resumen, un buen documento para el análisis histórico del franquismo en el País Vasco.

³ ANASAGASTI, Iñaki; SAN SEBASTIÁN, Koldo: *Los años oscuros. El Gobierno Vasco en el exilio (1937-1941)*.— San Sebastián: Txertoa, 1985, pág. 7.

⁴ Cf. JÁUREGUI, Gurutz: *Ideología y estrategia política de ETA*.— Madrid: Siglo XXI, 1981.

⁵ GURRUCHAGA, Ander: *El código nacionalista durante el franquismo*.— Barcelona: Anthropos, 1985, pág. 333.

6. FICHA TÉCNICA

Título: Urte ilunak/Los años oscuros
 Producción: José María Lara P.C. y Euskal Media (1993)
 Dirección: Arantxa Lazkano
 Guión: Arantxa Lazkano
 Fotografía: Flavio Martínez Labiano
 Dirección artística: Iñaki Eizagirre
 Montaje: Julia Juaniz
 Maquillaje: Eva Alfonso
 Vestuario: Josune Lasa
 Sonido: Julio Recuero
 Música: Iñaki Salvador
 Intérpretes: Eider Amilibia (Icía niña), Garazi Elorza (Icía joven), Klara Badiola (madre), Carlos Panera (padre), Amaia Basurto (Miren), Andrea Toledo (Sofía), Bárbara Goenaga (Maite), Nere Illarramendi (Nieves), Nora Gurrutxaga (Pilar), Gorka Iruretagoiena (José Luis niño), Asier Arriola (José Luis joven).
 Color. 92 minutos.

FRANQUISMO Y GRUPOS SOCIALES: PSICOLOGÍA Y PSICOPATOLOGÍA EN UNA PERSPECTIVA CINEMATOGRAFICA

Enrique Guerra

El objetivo del presente trabajo es describir y analizar los grupos sociales (roles, poder, aspectos socio-afectivos y procesos de cambio) en dos momentos de la etapa franquista, y a través de dos films paradigmáticos: *Tiempo de silencio* y *Los santos inocentes*. Para ello nos basaremos en los principios generales de la dinámica de grupo, tratando de aportar un enfoque psicodramático acorde a nuestra experiencia formativa.

Previo al análisis es necesario hacer unas consideraciones de interés general:

1) Las dos películas fueron realizadas en los años 80 (1986 y 1984 respectivamente), época que podemos considerar de cierta consolidación de la democracia.

2) Ambos films toman como base dos libros:

a) *Tiempo de silencio*. Autor: LUIS MARTÍN SANTOS, médico psiquiatra que escribe la obra en 1959-60. Censurada entonces, la edición definitiva verá la luz en 1980. Según autores como Fernando Morán o Gustavo Bueno, aunque el relato se sitúa en el otoño de 1949, el libro se escribe sin distancia histórica. Desde mi escasa experiencia personal sobre este ambiente (nacé entonces y tenía 9-10 años cuando se escribió), puedo afirmar que tanto lo reflejado en el film, como la descripción en la novela me son familiares, pese a tratarse de un recuerdo deformado por el olvido y la distorsión emocional.

b) *Los santos inocentes*. Autor: MIGUEL DELIBES, licenciado en Derecho e Intendente Mercantil. Escribe la obra en 1981 (época de la transición) pero las escenas del film (no clarificado en la novela ni tampoco en la película) podrían datar de mitad de los 60. A diferencia del anterior, en este caso existe un evidente distanciamiento histórico.

3) Toman como base dos contextos geográficos bien diferenciados: a) Ambiente urbano (*Tiempo de silencio*); b) Ambiente rural (*Los santos inocentes*). Aunque, como después comentaremos, esto no es del todo exacto.