

RECONSTRUYENDO 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)

FERNANDO SANZ FERRERUELA*

Resumen

El componente religioso fue una de las constantes más importantes de la sociedad española durante el franquismo. Este artículo estudia la manera en que las tres películas documentales rodadas por Basilio Martín Patino en la década de los setenta muestran esta circunstancia, como resultado de la transformación política, social y religiosa que tuvo lugar en España en el periodo de la Transición.

The catholic religion was one of the most important social characteristic during the franquism in Spain. This article studies how three Basilio Martin Patino's documental films show this circumstance, as a result of the political, social and religious transformation which took place in Spain during the Transition.

* * * * *

Las tres películas documentales objeto de nuestro estudio constituyen la más temprana revisión llevada a cabo por la cinematografía española de muchas de las constantes políticas y sociales que vertebraron la dictadura franquista, de entre todas las cuales vamos a centrarnos en la importancia del hecho religioso.

Pese a tener un alto componente renovador, *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo* deben entenderse como uno de los exponentes más destacados de la evolución del cine español que se produjo desde la segunda mitad de la década de los sesenta. Una renovación que en definitiva tan sólo fue la expresión, en el terreno cinematográfico, de la propia ebullición transformadora que experimentó la sociedad española en todos sus aspectos y, por lo que a nosotros afecta,

* Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre cine español y arte aragonés.

también en el terreno religioso. De ese modo, la Iglesia y la sociedad española de 1970 estaban viviendo el final de una etapa de su historia y, como consecuencia, el papel de la religión se encontraba, como veremos, inmerso asimismo en un profundo proceso de cambio.

Precisamente por ser el reflejo de una sociedad en convulsión, la producción cinematográfica española comenzó progresivamente a mostrar temas, planteamientos e ideas tendentes a revisar y cuestionar el pasado inmediato de la historia del país, en un momento en el que la decadencia y el final del régimen de Franco estaban abriendo ya el camino esperado hacia la Transición democrática. Por esa razón el cine español, desde mediados de la década de los sesenta, encierra una notable complejidad de análisis debido fundamentalmente a la heterogeneidad de la producción fílmica de dicho periodo. Así pues, a mediados de los años sesenta, el experimento cinematográfico del Nuevo Cine Español¹ estuvo acompañado de otras muchas opciones que oscilaron entre el correlato catalán del mismo en la, asimismo célebre y heterogénea, Escuela de Barcelona, el desarrollo del cine de subgéneros (el spaghetti-western, el cine policiaco y de terror), la evolución de la comedia desarrollista de los años cincuenta, con sus variantes castizas-moralistas (Pedro Lazaga) y sainetesco-grotescas (Fernando Fernán Gómez), coincidiendo todo ello con el paréntesis productivo del célebre tándem Bardem-Berlanga (sobre todo del primero), y sin olvidar la presencia, menos abundante eso sí, del cine de temática histórica, religiosa o militar, el cine folclórico-musical o la interesantísima opción metafórico-simbólica de Carlos Saura iniciada con *La Caza*.

Dando un paso más, la década de 1970 presenta no menos complejidad, tal y como han demostrado, siguiendo la misma opción historiográfica revisionista, Javier Hernández y Pablo Pérez². En estos años se hace

¹ El término Nuevo Cine Español, fue enunciado por primera vez por el crítico catalán Juan Francisco de Lasa, y difundido por la revista cinematográfica *Nuestro Cine*, siendo sus principales ideólogos José María García Escudero, Director General de Cinematografía en el periodo 1962-1967, y el crítico Manuel Villegas López, a través de obras como: GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine español*, Rialp, Madrid, 1962 y sobre todo: VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, *El Nuevo Cine Español*, XV Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1967. Para acercarse a la verdadera realidad y trascendencia del Nuevo Cine Español, ya con una cierta perspectiva temporal, pueden consultarse: VV.AA., *El cine español desde Salamanca (1955/1995)*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995; JULIÁN, Óscar de, *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2002; y sobre todo ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós Sesión Continua, n.º 20, Barcelona, 2005.

² HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Paidós Sesión Continua, n.º 18, Barcelona, 2004. Sobre este periodo puede consultarse el estudio pionero y todavía intuitivo de CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)*, Anthropos, col. Palabra Plástica, n.º 16, Barcelona, 1992 y el interesante TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999.

patente que el aperturismo de Fraga y García Escudero de la década anterior, no habían variado de forma tangible el panorama de la cinematografía española. De ese modo, la renovación del Nuevo Cine Español se había disuelto hasta hacerse ya casi imperceptible, y el descenso de la producción y de espectadores debido a la competencia de la televisión, acompañado por un cierto recrudescimiento de la censura (el caso más célebre tras el affair *Viridiana* fue la prohibición de *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino) no auguraba una buena salud a la industria del cine español. Pese a todo, la década comenzó en el cine español con todo un acontecimiento como fue el regreso a España de Luis Buñuel para rodar *Tristana*, en el mismo momento en el que José Luis Dibildos inauguraba la llamada «tercera vía» del cine español, mientras el «landismo» y el «destape» comenzaban a perpetrar sus primeras apariciones en las pantallas españolas³.

Dejando a un lado el cine de ficción, lo cierto es que desde la década de 1960, la cinematografía española asistió a un inusitado auge del género documental⁴, al margen ya de la producción oficial (NO-DO) y del cine *amateur* o aficionado. Así pues, en este periodo comenzaron a proliferar los largometrajes documentales en los que progresivamente fue infiltrándose una cierta carga de denuncia o de cuestionamiento sociopolítico revisionista⁵. En ese sentido, Rimbau asegura que el documental español vivió una indudable «*edad de oro*» durante los años de la Transición de modo que «*junto al cine de ficción, el documental fue una pieza clave en ese ejercicio de memoria histórica impregnado de evidentes connotaciones políticas*»⁶.

³ Sobre este panorama, ver también: TORREIRO, Casimiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en: VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 341-397 y RIAMBAU, Esteve, «El cine español durante la Transición (1971-1978): Una asignatura pendiente», en: *Cuadernos de la Academia*, n.º 1, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1997, pp. 179-190.

⁴ Aunque parezca sorprendente, lo cierto es que la bibliografía existente acerca del cine documental español es todavía muy exigua. Al margen de los clásicos y pioneros estudios como LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Rialp, Madrid, 1960, o el más específico, FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Treinta años de documental de arte en España*, Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1967, contamos con pocos estudios serios de conjunto acerca del documental español. De ellos, sin duda los dos más útiles hasta el momento son: CATALÁ, José María, Cerdán, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de Cine Español de Málaga/Ocho y medio libros de cine, Madrid, 2001 y ORTEGA, M.ª Luisa (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Textos Documenta, Ocho y medio libros de cine, Madrid, 2005.

⁵ ZUNZUNEGUI, S., *Op. cit.*, 2005, p. 128.

⁶ RIAMBAU, Esteve, «Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973-1978)», en: CATALÁ, J. M., Cerdán, J. y TORREIRO, C. (coords.), *Op. cit.*, 2001, pp. 125-138. Ver también: GÓMEZ VAQUERO, Laura, «Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición», en: ORTEGA, M.ª L. (coord.), *Op. cit.*, 2005, pp. 21-46.

Por otro lado, el cine español, a diferencia de lo que había sucedido en los años cuarenta y cincuenta, también había ido apartándose cada vez más de las temáticas religiosas complacientes con la Iglesia y sus principios, y en las películas comenzó a filtrarse el creciente escepticismo religioso que invadía a la sociedad española. Esta situación se plasmó en el cine español en dos hechos concretos y complementarios: el descenso del número de producciones de temática religiosa, y la progresiva aparición de películas que traían a la palestra temas como la crisis de la fe, de la vocación religiosa o en todo caso, trataban temas religiosos vinculados con problemáticas sociales o políticas más profundas. Así, al margen de la presencia testimonial de monjas y sacerdotes en muchas películas, generalmente comedias, con mayor o menor componente moralizador (recuérdense las películas de Pedro Lazaga y Sáenz de Heredia interpretadas por Paco Martínez Soria, o algunas otras comedias como la coproducción *Blanco, rojo, y...*, dirigida por Alberto Lattuada en 1971 y donde Sofía Loren interpreta el papel de una hermosa monja enfermera que enamora a sus pacientes, entre ellos un comunista), la década de 1970 iba a aportar algunas películas de temática religiosa, como *Cao-Xa*, de Pedro Mario Herrero (1971), donde se recuperaba el cine de misioneros, pero en este caso con evidentes implicaciones políticas, a través del sacerdote protagonista que, azotado por sus dudas de fe, llega a empuñar las armas para defender su misión en el Vietnam, muy en la línea de la teología de la liberación⁷. En ese mismo sentido pueden citarse algunos dramas como *Encrucijada para una monja*, de Julio Busch (1967) o *Esa mujer*, de Mario Camus (1969), que presentan los dilemas sufridos por dos monjas que han sido violadas y han quedado embarazadas, o la interesante biografía de San Juan de Dios, realizada por Miguel Picazo en *El hombre que supo amar* (1976), muy alejada ya de los discursos enaltecedores de años anteriores y más interesada en descubrir al hombre bueno que al santo, en una progresiva evolución de los temas religiosos que permiten afirmar que al comienzo de los setenta, el cine confesional español había tocado definitivamente a su fin.

Pues bien, precisamente en este caldo de cultivo, complejo y ambiguo como producto de su época y, por esa misma razón, abierto a nuevas posibilidades, es donde hace su aparición la tríada de películas documentales de Martín Patino, una personalidad considerada paradigma del

⁷ Esta temática de las crisis de fe supondrá toda una veta narrativa de gran desarrollo en el cine español de la Transición, a través de obras como por ejemplo *El sacerdote*, de Eloy de la Iglesia (1977), *Hasta que el matrimonio nos separe*, de Pedro Lazaga (1977) o *Cartas de amor de una monja*, de Jorge Grau (1978).

Nuevo Cine Español, y que ha desarrollado una de las carreras cinematográficas más individuales, peculiares, independientes, y tal vez rompedoras, de su momento.

La obra documental de Patino en la Transición y su reflejo de lo religioso

El año 1969 supuso un antes y un después en la carrera de Basilio Martín Patino⁸, cuando el rotundo fracaso, la escasa acogida de la crítica, y los problemas surgidos con la censura de su segunda película *Del amor y otras soledades*, propició en él un cierto desencanto que le llevó a abandonar, al menos temporalmente, el cine de ficción con objetivos comerciales. Este hecho marcó un cambio de rumbo en la práctica fílmica de Patino que, durante más de una década, tendió decididamente hacia el cine documental o «de no ficción», constituyendo todo un paréntesis durante el cual, el salmantino realizó los tres films objeto de nuestro análisis que, en opinión de muchos, se encuentran entre lo mejor de su producción: *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo*, producidas en 1971, 1973 y 1975 respectivamente.

Las tres películas tienen en común su desapego respecto del cine comercial de ficción, suponiendo la explotación de una veta cinematográfica —el llamado falso documental— en la cual, Martín Patino se encontró muy cómodo trabajando desde los años setenta. En ese sentido Patino siempre ha querido huir de la denominación canónica de «documental» para calificar y definir sus obras, y ha manifestado su desconfianza por insertarlas dentro de los límites de un género, el cual, pese a que sus fronteras se encuentran en perpetua revisión, suele vincularse con la expresión objetiva de la «realidad» y la «verdad». Sin embargo y pese a que nadie duda de que «*en el documental una motivación primordial es el realismo*», este supuesto afán de búsqueda de la verdad, no es necesariamente sinónimo de objetividad narrativa, de modo que los hechos y motivos históricos abordados en un documental adquieren «*la dimensión de una lección de historia que cambia nuestras expectativas con respecto a la subjetividad y a la objetividad*». En ese sentido, «lo real» y «lo verdadero» no existe en estado puro, puesto que todo aquel que analiza un hecho, por

⁸ Sobre este autor existen, entre otras, dos monografías imprescindibles: BELLIDO LÓPEZ, Adolfo, *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, col. Textos, n.º 12, Valencia, 1996, y sobre todo PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, 47 Semana Internacional de Cine, Valladolid, 2002.

objetivo que sea, lo hace desde un punto de vista personal y necesariamente subjetivo. Así, *Canciones*, *Queridísimos* y *Caudillo*, se adaptan perfectamente al espíritu que caracteriza el cine documental español a partir de los años sesenta, que intenta rehuir esa vía del documental «*que aspira a reproducir lo más fielmente posible la realidad, acercándose a ella desde un punto de vista informativo*», decantándose por la otra concepción del documental, «*que pretende multiplicar los efectos de la ficción y llevar a cabo múltiples operaciones de redundancia, declarándose abiertamente productora de sentido*»⁹, siendo esa creación de mensaje mediante una película de «no ficción»¹⁰, el logro fundamental de las tres cintas¹¹.

Estas tres películas, que en el momento de su creación no fueron pensadas con ningún criterio de continuidad, constituyen de algún modo una «trilogía» intuitiva, donde Patino repasa, de forma personal, algunas de las constantes y de los pilares que habían sostenido el ya por entonces decadente estado franquista, que determinaron de forma crucial la vida cotidiana del pueblo español de posguerra, verdadero protagonista de las mismas. De ese modo y probablemente sin habérselo planteado, Patino llevó a cabo de forma más que atrevida y valiente, la primera revisión crítica de la Guerra Civil y la dictadura franquista desde el punto de vista de su legado audiovisual. Ya con anterioridad, Carlos Saura había propuesto su pionera revisión de la guerra y el franquismo en *La caza* (1965), reflejando el conflicto fratricida a través de una cacería que se escapa del control de sus protagonistas y acaba en tragedia, marcando el comienzo de este tránsito al nuevo orden social en el terreno cinematográfico¹². Tras la tríada documental de Patino, este tipo de películas de reivindicación histórica proliferarán, en obras como *El desencanto*, de Jaime Chávarri (1976), *La vieja memoria*, de Jaime Camino (1977), *¿Por qué per-*

⁹ RIAMBAU, Esteve, «Vivir el presente...», *Op. cit.*, 2001, pp. 128-129.

¹⁰ En función de esta circunstancia, la obra de Patino pueden adscribirse sin ningún género de dudas a la que Nichols define como modalidad «interactiva» del documental, en la que el realizador no actúa como un mero observador o expositor de los hechos que narra, sino que interviene y deja su huella de forma explícita en la narración. Ver NICHOLS, Hill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós Comunicación Cine, n.º 93, Barcelona, 1997, pp. 78-92.

¹¹ Uno de los más recientes trabajos sobre la obra documental de Patino puede encontrarse en: MARTÍN MORÁN, Ana, «La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino», en: ORTEGA, M.ª L. (coord.), *Op. cit.*, 2005, pp. 47-82.

¹² Al margen de la bibliografía ya citada, en este punto es de obligatoria consulta: SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «El cine español y la transición», en: *Artígrama*, n.º 10, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 507-522. En él además de llevar a cabo una novedosa clarificación metodológica de conceptos como la «transición del cine español», «la transición en el cine español» y «el cine español de la transición», el profesor Sánchez Vidal trabaja una amplia bibliografía sobre este período a la que remitimos, para evitar caer en la redundancia.

dimos la guerra?, de Luis Galindo y Diego Abad (1977), *Raza, el espíritu de Franco*, de Gonzalo Herralde (1977), *Noches de curas*, de Carlos Morales (1978) o *Después de...*, de Cecilia y José Bartolomé (1979), rodadas todas ellas en plena Transición, aunque ya sin el aliciente de estar realizadas en vida del dictador.

Las tres películas de Patino comparten además el hecho de haberse visto envueltas en un cierto aura de misterio y mitificación. Esta circunstancia se ha visto motivada, en el caso de *Canciones*, por los problemas surgidos con la censura que hicieron, reviviendo los fantasmas de *Viridiana*, que la película se prohibiese y se bloquease durante cinco años, mientras que en *Queridísimos* y *Caudillo* se debe a las condiciones de clandestinidad en medio de las cuales se afrontó el rodaje (cuando lo hubo) y el montaje de las mismas¹³. Por otro lado es evidente que las tres películas fueron creadas al margen de cualquier tipo de interés industrial y comercial por parte de sus autores, aunque sin embargo, no hay que olvidar que todas ellas contaron con un sistema de producción profesional y que además fueron estrenadas comercialmente, aunque con mucho retraso (*Canciones* en septiembre de 1976, *Queridísimos* en abril de 1977 y *Caudillo* en octubre de 1977). De cualquier modo, lo cierto es que esas peculiares circunstancias que rodearon la génesis, producción y exhibición de estas tres cintas, consideradas por una u otra razón, «ilegales»¹⁴, las ha hecho siempre especialmente atractivas desde el punto de vista histórico.

En el terreno formal, *Canciones* y *Caudillo* mantienen una misma naturaleza y estructura, puesto que la práctica totalidad de su metraje¹⁵ se

¹³ Por lo que se refiere a la «oficialidad» de *Canciones*, hay que resaltar que ésta fue tan sólo relativa, pues si bien es cierto que contó con la colaboración de algunos organismos estatales como NO-DO o Filmoteca Nacional, no hay que olvidar que hubieron de emplearse ciertas artimañas para salvar los requisitos del cine comercial y de censura, maquillándose su objetivo final para ocultar y hacer pasar desapercibido su espíritu crítico. Todas las circunstancias que rodearon la producción de estos films puede consultarse pormenorizadamente en: PÉREZ MILLÁN, J. A., *Op. cit.*, 2002, pp. 118-123.

¹⁴ Esta circunstancia queda bien patente en una entrevista concedida por Patino en 1974 en la que, al interrogarle sobre sus proyectos presentes en aquel momento, se limitó escuetamente a responder: «estoy trabajando muy a gusto en una extensa obra, encargada por una importante fundación extranjera. Puedo trabajar a mi aire, en mi propio taller de hacer películas, no supeditado a nadie, por el momento», ocultando, como no podía ser de otra forma, la verdadera naturaleza del proyecto que llevaba entre manos y que no era otro que el de *Queridísimos verdugos*. Ver: CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p. 323.

¹⁵ En *Canciones para después de una guerra*, tan sólo se rodaron unas breves imágenes sobre la ya decrepita tonadillera y actriz Estrellita Castro, mientras que en *Caudillo*, Patino tomó algunas imágenes en Belchite, Brunete y algunos otros escenarios de la Guerra Civil, siempre con idéntica intención de mover a la reflexión sobre cómo el paso del tiempo que vuelve caducas a las personas, suaviza las heridas de la historia pero sin borrar la memoria histórica.

obtuvo exclusivamente a través de una labor de montaje de material preexistente, al que se aplicó una variada gama de recursos técnicos, como el virado de color, la superposición, el fundido, o la ralentización, entre otros. En cuanto a estas imágenes cinematográficas y documentales, así como a los archivos sonoros, fueron todos ellos extraídos de los fondos de NO-DO y Filmoteca Nacional de España, así como de diversas casas discográficas, en el caso de *Canciones*, al tiempo que de algunos otros archivos fílmicos europeos para *Caudillo*¹⁶. Con ello, el rodaje se limitó a la filmación de material fijo, ya fueran fotografías, carteles, artículos periódicos, panfletos propagandísticos y todo tipo de objetos e iconos de origen no cinematográfico pero característicos de la vida cotidiana española de posguerra. En cambio *Queridísimos verdugos* no es un documental de montaje en sentido estricto, y requirió una labor de rodaje mucho más amplia de los testimonios personales recogidos, que se compatibilizó también con la filmación de materiales de archivo, fotografías, periódicos y revistas o comics, entre otros. *Queridísimos* presenta además con la particularidad de contar con una base literaria previa en la obra de Daniel Sueiro titulada *La pena de muerte*, que se publicó en 1974.

Por otro lado, el campo de análisis de las tres cintas difiere notablemente haciéndose cada vez más específico, sobre todo si tenemos en cuenta que *Canciones* reconstruye un panorama general de un periodo de la vida española durante un cuarto de siglo, mientras que *Queridísimos* mueve a la reflexión acerca de un aspecto particular de ese periodo —la pena de muerte, su inframundo e implicaciones—, y *Caudillo* gira en torno a una sola persona, el General Franco, responsable último eso sí, de todas las circunstancias (y otras muchas) plasmadas y cuestionadas en las cintas anteriores.

En último lugar, hay que señalar que dentro de las múltiples reflexiones que Patino lleva a cabo dentro de su tríada documental, que oscilan entre lo político, lo social, lo económico, lo ideológico, lo simbólico y lo sentimental, juega un papel destacado la presencia del componente religioso, que va a estar presente en mayor o menor medida en las tres películas. La verdadera aportación y novedad de Patino en este terreno, es que va a huir definitivamente de esa tendencia habitual en el cine documental español del régimen que vinculaba la presencia de lo religioso casi exclusivamente a lo popular y folclórico, tomando partido por su presencia con finalidades ideológicas, algo que desde luego no era nuevo en España, pero que no se había utilizado de forma tan evidente

¹⁶ PÉREZ MILLÁN, J. A., *Op. cit.*, 2002, p. 181.

desde los tiempos de la Guerra Civil¹⁷. Si entre 1936 y 1939 lo religioso fue empleado en el cine documental español para denunciar los estragos vandálicos e impíos de unos, y manifestar la tolerancia y fervor religioso de otros, Patino incluye las reflexiones de tipo religioso, tan a flor de piel en la España franquista, para llevar a cabo ese particular cuestionamiento del régimen, de sus procedimientos, sus ideas y sus símbolos. Y a través de todo ello, dejando al margen las implicaciones de carácter político, las cintas de Patino son un certero testimonio de la omnipresencia que lo religioso llegó a adquirir en la sociedad española, de acuerdo a los postulados del sistema del nacionalcatolicismo vigente en España desde la Guerra Civil.

Canciones para después de una guerra (1971)

La película se compone de cincuenta y dos capítulos independientes y sucesivos, correspondientes a otras tantas canciones y archivos sonoros populares que constituyen una verdadera memoria sonora del imaginario popular español durante la guerra y la posguerra. Sin embargo el principal logro de la película es que las canciones se asocian a imágenes documentales, tanto en movimiento como fijas, elegidas conscientemente de manera tal que es el montaje muy premeditado del material fílmico y su sincronización con la música, lo que dota de contenido ideológico a unas imágenes que de otro modo resultarían prácticamente testimoniales o informativas. Así, a modo de ejemplo, unas imágenes documentales de racionamiento alimenticio, de enfermedad y mendicidad, cobran especial relevancia al ser acompañadas de la letra de *Tengo una vaca lechera*, por contraposición con el espíritu de abundancia y felicidad que transmite la canción, enfatizándose la dureza y el impacto emocional de las imágenes que se contemplan en la pantalla. Es precisamente este esquema de contraposición conceptual entre las imágenes y la música, el utilizado con más frecuencia en la película de Patino, tal y como también puede apreciarse en un momento en el que unas imágenes publicitarias enfatizan el confort de las nuevas viviendas españolas a finales de los años cuarenta, mientras la música de *Viviendo en mi casita de papel* con-

¹⁷ De cualquier forma, durante el franquismo, pueden citarse algunos documentales que siguen utilizando lo religioso para mantener viva la memoria de la Guerra Civil y la separación entre las dos Españas. Así sucede por ejemplo en *Cristo fusilado* de Feliú y Font Espina (1961), que aparentemente adquiere la forma de un documental de arte, pero cuyo título hace referencia al episodio bélico del fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús del Cerro de los Ángeles por parte de unos milicianos, aprovechando la actualidad que confirió a este suceso la celebración de su 25 aniversario.

duce al espectador a la verdadera realidad de las carencias en materia de vivienda a las que estaban sometidos muchos españoles en dicho periodo. En otros casos, ese maridaje enfático entre imágenes y música se lleva a cabo no por contraposición sino simplemente por asociación, como sucede en el bloque en el que suena *La bien pagá*, cuyo espíritu coincide plenamente con el de unas imágenes de filas de racionamiento, en donde sus protagonistas, como sucede en la canción, deben conformarse «*con un puñao de parné*» para su subsistencia.

La presencia de motivos religiosos en esta película es casi constante desde el comienzo, en algunos casos de forma totalmente testimonial y anecdótica¹⁸, mientras en otros, encierra una densa carga simbólica. Esto es evidente desde los primeros pasajes de la misma, como el que corresponde a la canción *Ya hemos pasao*, interpretada por Celia Gámez, y que ilustra diversas imágenes de la toma de Madrid, el fin de la guerra y el punto de partida del Estado franquista (y de la película). Mientras suena esta melodía, apreciamos fugazmente a dos monjitas haciendo el saludo fascista y a un sacerdote al que unos niños besan la mano, indudable metáfora de la pleitesía rendida desde 1936 por el Estado español a la Iglesia, así como de la temprana toma de postura del catolicismo español, a través de su jerarquía, a favor del alzamiento militar. Para recalcar este temprano y recíproco apoyo entre ambos poderes, poco después podemos ver imágenes del Desfile de la Victoria por las calles de Madrid, con la presencia en la tribuna de algunas autoridades religiosas, mostrando, esta vez de forma más explícita, la adhesión mayoritaria de la Iglesia al nuevo régimen vencedor de la contienda.

Al margen de estos primeros planteamientos, hay algunos otros segmentos de la película dedicados exclusivamente a la presencia social de la religión y la Iglesia en el Estado franquista. Así sucede por ejemplo en un bloque en el que, mientras suena un himno religioso, aparecen imágenes de los múltiples actos celebrados en Barcelona con motivo del Congreso Eucarístico Internacional de 1952¹⁹. Entre las escenas, aparecen multitudinarias Eucaristías al aire libre o solemnes procesiones con asistencia de las altas jerarquías de la Iglesia, autoridades civiles y militares, y penitentes que avanzan arrodilladazos, actos todos ellos imbuidos de un gran

¹⁸ En ese sentido, en *Canciones* aparecen algunos motivos religiosos puntuales, como la escena en que un enfermo reza buscando consuelo espiritual a sus males, o aquella otra que muestra una tienda de textiles con numerosas piezas de tela para confeccionar hábitos de cofradías.

¹⁹ En este punto la película, que mantiene un desarrollo cronológico bastante estricto y ajustado, hace una pequeña digresión de siete años, puesto que tanto las imágenes anteriores como posteriores a este segmento, transcurren en 1945, concretamente en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial.

boato y aparente fervor religioso, tan acorde con el espíritu nacionalcatólico. Todo este segmento se culmina con unas imágenes que muestran al Papa Pío XII aplaudiendo, con las que Patino quiere insistir en el beneplácito de la Santa Sede ante un régimen político, uno de cuyos objetivos teóricos era la imposición y la defensa de la civilización católica en España.

En otro orden de cosas, tampoco escapa a la aguda mirada de Patino la presencia de lo religioso en el cine español de posguerra, tan marcadamente confesional, y que va a ser impenitentemente cuestionado y castigado en *Canciones*. Así, en un momento de la cinta, bajo el acompañamiento de la canción *En er mundo*, aparecen unos fragmentos de NO-DO que ilustran el estreno en Madrid de la película *La fe* de Rafael Gil (22 de octubre de 1947). Estas imágenes enseguida se asocian a otras, en las que un pastor relata un cuento a unos niños, consiguiéndose un jugoso paralelismo destinado a asemejar el cine español más oficial, con una ingenua fábula infantil, manifestando su simplismo y desposeyéndolo de cualquier profundidad ideológica. Siguiendo con la misma argumentación, Patino caracteriza a los espectadores cinematográficos españoles de los cuarenta, como tiernos infantes a los que su pastor —el Estado controlador— conseguía entretener y emocionar (o lo que es lo mismo, despistar y engañar) mediante dramas folletinescos y moralizadores, como *La fe*, mientras se obviaba la realidad social y política europea, plasmada en la alusión final a las bombas atómicas de Hiroshima. Este magnífico bloque que ilustra el estreno de *La fe*, termina mostrando los enfervorecidos aplausos de un público que, como los niños del cuento, han asistido impasibles a un espectáculo ficticio y artificioso, y carente de cualquier compromiso o reflejo de la realidad, configurando una interesante denuncia del conformismo y escaso nivel de exigencias de una gran mayoría de los espectadores cinematográficos españoles de posguerra.

Un poco más adelante *Canciones para después de una guerra* incluye otra alusión al cine confesional español, que resulta de un gran interés. Mientras suena *Dime que sí*, aparecen imágenes intercaladas de *El ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sicca, en las que el protagonista fija en la pared un cartel anunciando el estreno de *Gilda*. Llevando a cabo un paralelismo muy gráfico, inmediatamente a continuación se presenta el estreno de la española *Reina santa*, también de Rafael Gil²⁰ (31 de marzo de 1947), dándose muestras de la realidad cinematográfica española frente a la extran-

²⁰ Nótese las constantes referencias, en modo alguno casuales, al director Rafael Gil, uno de los máximos exponentes del «cine oficial» y adepto al régimen de Franco.

jera, y del abismo existente entre ellas. De tal modo, mientras en Italia se está viviendo la revolución cinematográfica del Neorrealismo italiano encarnada por la referida cinta de De Sica, con un cine mucho más proclive a las problemáticas sociales, o en Estados Unidos se realizan films de gran calidad artística como *Gilda*, en España triunfa una producción cinematográfica anodina, de reconstrucción histórica y rememoración de los grandes personajes del pasado (Isabel de Portugal, en *Reina santa*), con un alto componente teatral, épico y religioso, al margen de cualquier tipo de preocupación social o estética.

Las constantes alusiones al cine y a las referencias religiosas y morales del mismo en *Canciones*, se aprecian por último en el segmento dedicado a Lola Flores, donde la música del *Lerele* acompaña imágenes de la actriz interpretando varias de sus películas, sobrepresionadas a una procesión de Cristo camino del Calvario por el Sacromente granadino, y la celebración de un festival folclórico en un patio andaluz presidido por una Cruz de Mayo. Asimismo, las referencias al cine de Juan de Orduña en cintas como *A mí la legión*, *La Lola se va a los puertos*, *Locura de amor*, *Alba de América* o *Agustina de Aragón*, incide en los valores de abnegación, sacrificio, deber, familia, patria y religión, defendidos por el cine español de posguerra, y que destilan claramente su compromiso con la doctrina, y ante todo, con la escala de valores católicos impuesta por el Estado franquista.

Muy interesante resulta también el bloque dedicado a la educación infantil, de la que se destaca su marcado carácter confesional católico. En este caso, con el fondo sonoro de *La chungu*, dos voces en off, una de ellas masculina y otra femenina, van desgranando alusiones al ambiente de religiosidad que impregnaba el sistema educativo español en los años cuarenta. Dichas voces en off susurran referencias a ideas como el pecado y el miedo al infierno, o a los diversos actos de piedad a los que se sometían los niños españoles, como los ejercicios espirituales, la hora santa, los primeros viernes, las flores de mayo, las novenas, los triduos, las indulgencias, los rosarios, las jaculatorias, las comuniones espirituales o los tres Ave María, insertándose a un tiempo fotografías, páginas de libros de texto, historias sagradas, catecismos y devocionarios, como «el Kempis» y el «Mi Jesús»²¹. Con todo ello, este segmento de *Canciones* pretende imitar los mecanismos de la memoria y consigue reconstruir de forma eficaz, por medio de sus iconos, el ambiente educativo, trufado de refe-

²¹ Estas dos alusiones se refieren a *La imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis y a *Mi Jesús*, del Padre Luis Ribera, dos devocionarios que alcanzaron una tremenda difusión en el franquismo y de los que se publicaron docenas de ediciones en los años cuarenta y cincuenta.

rencias piadosas, que dejó su huella en el imaginario popular de los niños que, como Martín Patino, recibieron una férrea educación religiosa en la posguerra²².

Complementario a este fragmento es otro posterior, muy breve, que alude exclusivamente a la educación femenina, donde una canción infantil glosa las virtudes de ciega obediencia a los mayores, abnegación y piedad religiosa que debían reunir las niñas «bien educadas». En el mismo sentido resulta muy gráfico el breve fragmento que alude a la noticia de la muerte de una niña de Manresa, aspirante de Acción Católica, que perdió su vida defendiéndose de un agresor que quería mancillar su honor, y que por dicha causa fue objeto de unos multitudinarios funerales donde se le aplicó el tratamiento de mártir, con el claro componente de moralina reaccionaria que todo ello encierra.

Las dos últimas referencias de carácter religioso que se pueden rastrear en la cinta de Patino, guardan relación con dos de los hechos más trascendentales que marcaron el devenir sociopolítico de la España de los cincuenta. El primero de ellos fue la aprobación del *Opus Dei* como Instituto Secular, hecho que tuvo lugar tras la Constitución Apostólica *Provida Mater Ecclesia* a comienzos de 1949. Así, a las noticias de periódicos que relatan el acontecimiento, les siguen unas imágenes de bailes y cafeterías de lujo, contrapuestas a unos míseros campesinos comiendo con las manos, y que sin duda hacen referencia a esa leyenda de elitismo y parcialidad que desde muy pronto se achacó a la organización fundada por Escrivá de Balaguer. En último lugar se muestra la firma del Concordato entre el Estado Español y el Vaticano en 1953, amenizado con el por entonces recién creado Himno de Acción Católica, a lo que ponen broche unas imágenes de Franco y el Papa Pío XII que condensan el simbolismo religioso de toda la película, al tiempo que definen la configuración del «Estado nacional», en manos de Franco y de la Iglesia, los dos poderes que mantuvieron la cohesión política y social en la España de los años cuarenta y cincuenta.

A modo de conclusión hay que resaltar que, de todo el grupo, sin ningún género de dudas es en *Canciones* donde lo religioso adquiere una mayor presencia y trascendencia simbólica. Una prueba evidente de ello es que la comisión de censura que prohibió la exhibición de la cinta en 1971, de la que por cierto, formaba parte monseñor Santos Beguiristain, encontró como uno de sus principales reparos «la falta de respeto y hasta

²² No hay que olvidar en este sentido, que los títulos de crédito finales, se superimpresionan a las fotografías de Primera Comunión de los miembros del equipo técnico.

de impiedad a la hora de abordar el tema religioso»²³, demostrando como esa denuncia de la imbricación entre Iglesia y Estado en el franquismo, que Patino había querido mostrar, había surtido los efectos buscados por el director salmantino.

Queridísimos verdugos (1973)

El siguiente trabajo de Patino muestra de forma sórdida y cruda la lectura personal sobre la pena de muerte que lleva a cabo Patino en los estertores del régimen de Franco. Una cinta que, aunque no carente de su carga crítica, no pretende plantear un debate o crear polémica. Con ella su autor aspira a poner de manifiesto la sinrazón, que a su parecer, suponía a esas alturas la vigencia de la pena de muerte en España, algo que intentó conseguir implicando al espectador por medio de lo emocional, tanto por la sordidez y frialdad de unos testimonios, como por la conmovedora emoción de otros, y encerrando pasajes que se encuentran sin duda entre los más impactantes de la filmografía de Martín Patino. Y todo ello a través de las entrevistas a tres de los últimos verdugos todavía en activo en la España de 1974²⁴, así como a familiares de los ajusticiados, a víctimas de los mismos y a profesionales de la justicia española, todos ellos de plena actualidad en su momento. Pese a todo, el de *Queridísimos* se distanció mucho de lo que puede denominarse un rodaje convencional, ya que Patino trabajó sin un guión cerrado, construyendo su obra sobre la marcha y de forma intuitiva, algo que sólo fue posible gracias a su propia apertura de miras, a su despreocupación por la búsqueda de una información concreta, y a la aceptación de ésta tal y como iba surgiendo gracias a la complicidad de los tres verdugos.

Si la comparamos con la obra precedente, en *Queridísimos verdugos*, el papel jugado por el factor religioso se diluye apreciablemente, aunque su presencia se advierte a lo largo de toda la película a través de la banda sonora, que en este caso adquiere una especial importancia, no sólo como

²³ TORREIRO, Casimiro, «Canciones para después de una guerra», en: PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, pp. 695-697.

²⁴ Pérez Millán los describe a la perfección al decir que de los tres verdugos: «Antonio es un hombre sencillo y pragmático, se considera a sí mismo inculto, pero —con la ayuda del vino— acaba expresándose con espontaneidad no exenta de picardía y de ciertos atisbos de arrogancia. Vicente, por su parte, es tímido, retraído, prefiere asentir en silencio o contar anécdotas que expresar sus opiniones y, cuando lo hace, refleja esa ideología dominante con tosquedad, a base de frases hechas. Bernardo, en cambio, asume siempre el papel del «entendido», del hombre leído, poeta de ripios y religioso de misa y olla, celoso de su «dignidad» social y dispuesto a sentar cátedra desde su paternalismo relamido y no menos autoritario». PÉREZ MILLÁN, J. A., *Op. cit.*, 2002, p. 155.

aporte documental de información complementaria o para dotar de mensaje a las imágenes, sino además para favorecer el componente emocional de la obra. Así pues en *Queridísimos verdugos* la música religiosa está presente en muchos momentos para apoyar el drama, oscilando entre piezas de canto gregoriano (los títulos de crédito iniciales se acompañan con el relato de la Pasión según San Juan) y fragmentos de obras tan célebres como *La coronación* de Mozart y sobre todo *La Pasión según San Mateo* de Bach, cuyas connotaciones ligadas al sacrificio y muerte de Cristo, apoyan eficazmente el espíritu sórdido y desgarrado de la cinta de Patino²⁵.

Al margen de la música, y en cuanto a las reflexiones que utilizan lo religioso como argumento, es verdaderamente impactante el testimonio de Bernardo Sánchez, el decano de los «ejecutores de sentencias» españoles que, como se deduce de sus palabras, parecía estar imbuido de un fervoroso espíritu religioso, rozando en ocasiones con el misticismo. Ante esta circunstancia, la película de Patino coloca al espectador en la encrucijada de valorar el sinsentido que supone el hecho de que un hombre declarado católico, aceptase gustoso su misión de quitar la vida a los condenados. Este pasaje resulta trascendental en el desarrollo de la película, pues muestra cómo los propios verdugos debían crearse una base teórica o ideológica que justificase la aceptación de su misión. Si en el caso de Antonio y Vicente, su teorización es muy pragmática y se basa exclusivamente en que «*ser verdugo es un trabajo como otro cualquiera*» con el que ganarse la vida y en el que no contraen responsabilidad moral alguna, el caso de Bernardo es bien diferente. Este esperpéntico personaje enarbolaba toda una concepción fatalista de la vida, con tintes religiosos de carácter apocalíptico y escatológico, que le llevan a afirmar, hipócritamente o no, que la vida es un «*valle de lágrimas*», donde es imposible alcanzar la felicidad y por tanto no merece la pena ser vivida, de modo que su papel como ejecutor no es otro que el de ayudar a los ajusticiados a trascender los límites de esta vida, llegando a asegurar que siente envidia de los reos, que cruzan el umbral del más allá y concurren a la vida eterna²⁶.

En otros momentos Martín Patino utiliza el montaje de motivos religiosos tan simples como un villancico, para llevar a cabo juegos metafóricos de gran inteligencia. Así sucede en el bloque en el que se narra la ejecución del soldado Pedro Martínez Expósito, condenado a muerte por asesinar a dos mujeres con una azada para robarles 370 pesetas, proceso

²⁵ PÉREZ MILLÁN, J. A., *Op. cit.*, 2002, p. 160.

²⁶ Curiosamente, una de las últimas noticias que recoge la obra de Patino es precisamente el fallecimiento de Bernardo Sánchez, acaecido meses después de su entrevista, ya en 1975.

que tuvo lugar durante el transcurso del rodaje de la película y que se narra con mayor profusión de detalles, por estar contado prácticamente en directo y en tiempo real. Tras los testimonios de la familia pidiendo clemencia y de los verdugos, que se muestran implacables, el abogado del muchacho, la mesa de cuyo despacho está presidida por un ostentoso crucifijo, narra con un cierto espíritu de rancio paternalismo, los pormenores de su infructuosa defensa y el desarrollo de la ejecución. Acto seguido, vemos como el verdugo Antonio lee en un periódico la confirmación de la sentencia de muerte que le corresponde aplicar, mientras suenan los acordes de un villancico (*resuenen con alegría los cánticos de mi tierra*), de manera que la estrofa que dice: «y nosotros nos iremos y no volveremos más» está insertada de forma estratégica para dar a entender que no existe marcha atrás en el veredicto de culpabilidad²⁷. A continuación suenan las campanas, y un recorte de prensa anuncia: «*Sentencia cumplida*», constituyendo toda una narración en elipsis de la ejecución, sin ninguna imagen explícita, pero de una fuerza expresiva arrolladora, gracias a la inteligencia y el acierto de montaje que Patino logra destilar en esta película.

Al margen de estas consideraciones, uno de los pilares ideológicos fundamentales sobre los que incide *Queridísimos verdugos*, es el histórico beneplácito y tolerancia que la Iglesia Católica mantenía en ese periodo ante la pena capital. Son múltiples las voces en off²⁸ que aluden a esta circunstancia («*la inventaron reyes, legisladores, sacerdotes, y filósofos*», reza en un momento), al mismo tiempo que aparecen obras de arte como el *Auto de fe* de Pedro de Berruguete, con lo que Patino recurre al tópico de la Inquisición. Es en este punto donde la película redobla su potencia crítica y contestataria, utilizando toda la fuerza de su argumentación para cuestionar la licitud de la existencia de la pena de muerte en el sistema de justicia de un país que se considera confesionalmente católico²⁹, y todo ello tendente a denunciar el absurdo que en general supone la

²⁷ Hay que hacer notar asimismo, que este proceso se concluyó en la Navidad de 1974, algo que Patino aprovecha para denunciar como la justicia franquista es implacable incluso en un periodo del año especialmente proclive al perdón y la fraternidad.

²⁸ Probablemente, tal y como señala Pérez Millán, son las voces en off lo más torpemente articulado de *Queridísimos verdugos*, resultando innecesarias ya que destilan una cierta subjetividad doctrinaria que no encaja con la sutileza argumental de las imágenes a las que se extrae una fuerza expresiva incomparable. Ver PÉREZ MILLÁN, J. A., *Op. cit.*, 2002, p. 159.

²⁹ Como es sabido, para justificar la existencia en vigor de la pena capital, el Estado franquista y la Iglesia recurrían a los planteamientos de la Escolástica y la Iglesia Contrarreformista, que justificaban, maquiavélicamente, la eliminación de todo aquel que pudiese suponer un peligro mayor para la integridad de los poderes legítimamente establecidos, en la línea de las teorías del tiranicidio.

pena de muerte. Esta reflexión queda perfectamente remachada a través de un plano de la película, hacia el final de la misma, donde aparece una inscripción con el texto: UBI EST MORS, VICTORIA TUA?, (¿Dónde está, muerte, tu victoria?), que en este caso Patino utiliza desposeído de su sentido religioso salvífico original, convirtiéndolo en una verdadera interrogación retórica y haciendo cuestionarse al espectador si la muerte tiene o no sentido como solución a un problema de justicia.

Con todo ello, como hiciera en *Canciones*, Patino no lleva a cabo un ataque frontal, directo y explícito contra el régimen, sino un intento de mover al espectador a la reflexión, socavando de paso los cimientos de legitimación religiosa sobre los que se asentaba el Estado franquista y configurando todo un canto al dolor que rodea a la pena capital, tanto el de las víctimas de los asesinos, como el de los reos y las familias de unos y otros, dolor ante el que curiosamente son los verdugos los que quedan más impasiblemente al margen.

***Caudillo* (1975)**

El último de los «falsos documentales» de Patino en los setenta, constituye otra revisitación del franquismo a través, en esta ocasión, de su máximo protagonista, prestando atención a algunos aspectos de la biografía de Franco, de su iconografía personal y de la del régimen, de su programa ideológico, de sus medidas políticas y en definitiva de la figura que fue responsable del devenir histórico de España durante casi cuatro décadas.

Esta última es probablemente, de las tres, la película más crítica de Martín Patino, y en la cual despliega con especial intensidad todos sus argumentos para desmitificar la figura de Franco y situarlo como cabeza y responsable último de la dramática situación en la que vivió el pueblo español durante la contienda civil y la posguerra. Pese a esa carga crítica, en el momento de su estreno, muerto ya Franco, la película no respondió a las expectativas (políticas y no cinematográficas) que se habían puesto sobre ella, siendo acogida con cierta frialdad³⁰. Esto demuestra una vez más que Patino no concibió sus films documentales como un arma arrojada con finalidad política, sino como una reflexión personal

³⁰ Esta cierta sensación de decepción que provocaron, tanto *Caudillo*, como *Canciones* y *Queridísimos*, a aquellos que esperaban de ellas un ataque frontal e impenitente contra el franquismo puede palpase en obras coetáneas a las mismas como: CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine político visto después del franquismo*, Dopesa, Barcelona, 1978, pp. 116-117.

sobre el pasado más inmediato, hecho que sin embargo ha jugado en ocasiones en contra de la valoración de esta cinta³¹.

Desde el punto de vista religioso, *Caudillo* encierra tres reflexiones fundamentales, a las que se unen algunas secundarias, cuya razón de ser no es otra que cuestionar otros tantos principios ideológicos sobre los que se asentó el franquismo desde los primeros días de la Guerra Civil, periodo cronológico al que se limita la cinta de Patino en este caso.

En primer lugar *Caudillo* hace constantes alusiones, rozando a veces la redundancia, a la asimilación, por parte del bando franquista, de la Guerra Civil con una cruzada religiosa mediante la cual, entre otras cosas, los sublevados pretendían devolver a España la civilización católica atacada durante la República. En ese sentido, la película recoge algunos testimonios muy esclarecedores de excombatientes de la guerra, partidarios del bando franquista, que declaran convencidos que «*la idea de Dios y patria*» fue el detonante que en su tiempo les movió a apoyar el alzamiento militar. Asimismo *Caudillo* incluye algunas voces en off muy explícitas como la que reza: «*La España evangelizadora, martillo de herejes, espada de Roma y cuna de San Ignacio*», con las que se pretende incidir en las raíces religiosas que el franquismo había otorgado a la sublevación de julio de 1936.

Otro de los pilares teóricos cuestionados en *Caudillo* es la idea de predestinación divina que tanto la Iglesia como el Estado franquista atribuyeron al régimen desde el mismo alzamiento. Esta idea se aprecia a través de constantes alusiones a lo largo de toda la película, cayendo asimismo en una reiteración tal vez excesiva (producto acaso de la propia redundancia del franquismo en transmitir la idea), recalcándose de forma particularmente explícita en el plano final de la misma, en el que, sobre una imagen de Franco, la omnipresente voz en off declara con solemnidad la fórmula: «*Caudillo de España por la Gracia de Dios*». Así se plantea la reflexión acerca de esa idea largamente defendida por el aparato franquista de que fue la providencia divina la que determinó su cruce con la historia de España y le confirió la responsabilidad de guiar los designios del país de por vida. Con ello Patino demuestra una vez más su habilidad para utilizar los propios símbolos, fórmulas y motivos del franquismo, sin ningún tipo de transformación, para, mediante el montaje de imágenes y sonido, pervertir el significado propagandístico con el cual fueron creados, y cargarlos de un simbolismo radicalmente opuesto, con una

³¹ Todavía hay autores que siguen acusando erróneamente de «*ambigüedad*» a la obra de Patino, y de intentar «*contentar a todos los contendientes*». Ver: Voces «*Caudillo*» y «*Patino*» en: TORRES, Augusto M., *Diccionario de cine español*, Espasa, Madrid, 1999, pp. 176-177 y 643-644.

gran carga de ironía, que como siempre deja abierta al espectador la posibilidad de juzgar por sí mismo y extraer sus propias conclusiones.

La ironía que despliega Patino utilizando elementos de carácter religioso, y el mismo planteamiento de análisis, se aprecia también en las múltiples alusiones a la Falange y a su fundador, José Antonio Primo de Rivera, que destacan el espíritu religioso a flor de piel que mantenía el partido único franquista. Esta reflexión se hace especialmente explícita cuando Miguel, hermano del fundador José Antonio, recuerda con fingida emoción las últimas palabras cruzadas con su hermano antes de que éste fuera fusilado: «*José Antonio, ruega por nosotros*», dirigiéndose a él como si de un santo ya elevado a los altares se tratase y contribuyendo a configurar esa imagen de José Antonio como mártir («el presente») que la Falange y el primer franquismo se encargó de favorecer, rodeándolo de un aura de misticismo religioso propiciatorio, muy acorde con los principios ideológicos de la temprana posguerra.

Caudillo insiste también en la actitud de colaboracionismo que la jerarquía eclesiástica española tendió al propio régimen, convirtiéndose en uno de los pilares del Estado franquista. Esa omnipresencia de la Iglesia sobrevolando todo el ámbito social y político del momento, se muestra a la perfección en la película, y son varias las ocasiones en las que se muestran imágenes de los generales alcistas acompañados de altos representantes eclesiásticos, entre ellos algunos obispos³² y el propio Cardenal Gomá, Arzobispo de Toledo y Primado de España, que desde los días inmediatos al alzamiento se posicionaron claramente a favor de los sublevados. Curiosamente en este mismo orden, Patino desaprovechó la ocasión de referirse a la Carta Pastoral Colectiva del Episcopado Español hecha pública en julio de 1937 mostrando la postura oficial de la jerarquía católica española ante el conflicto armado, un documento al que tan sólo hace una escuetísima alusión, poco menos que testimonial, y al que podría haber sacado abundante partido para proseguir su argumentación.

Esta presencia de la Iglesia y la religión al lado del ejército de Franco, se refuerza asimismo en la película mediante imágenes de varias misas de campaña celebradas invariablemente tras la conquista de algunas ciudades por los rebeldes o para conmemorar determinadas fechas, como

³² Este mismo argumento de denuncia a la oposición de la jerarquía eclesiástica española a la república así como su apoyo incondicional al régimen franquista, será muy habitual en otros documentos políticos de la Transición española, como por ejemplo *La vieja memoria*, de Jaime Camino (1978), al principio de la cual aparece una imagen del Cardenal Segura, mientras una voz en off asevera: «*El Cardenal Segura, Primado de Toledo, recibe la República con la siguiente invocación: La maldición divina caiga sobre España si llaga a afianzarse la República*».

por ejemplo una acto eucarístico celebrado en Salamanca en abril de 1937, u otro en Málaga en febrero de ese mismo año, con la activa participación de los miembros de Falange, una de cuyas banderas cierra el altar a modo de retablo.

Al margen de estas tres reflexiones de carácter más teórico e ideológico, en *Caudillo* aparecen algunos otros motivos religiosos puntuales que ayudan a su autor a perfilar ese panorama sobre Franco y su sistema de gobierno durante la Guerra Civil, planteando serias incógnitas y encrucijadas tendentes a remover los cimientos del aparato ideológico franquista. Esta intención se observa claramente en el segmento de la película en que aborda la problemática suscitada en el verano de 1936 entre la España y la Iglesia «nacional», y aquel sector del catolicismo y el clero vasco partidarios de la República y que la historiografía ha venido en llamar la «cuestión vasca». Así *Caudillo* alude a la represión sufrida por cierto sector de la Iglesia vasca, de tradición nacionalista, opuesta al franquismo y a su espíritu de Cruzada, lo que provocó la salida de España de algunos sacerdotes, así como el célebre episodio del fusilamiento de treinta y cinco curas vascos por esta razón. Para otorgar mayor intensidad al planteamiento, Patino aplica su ya habitual método de contraponer imágenes para que la resultante adquiera una mayor carga ideológica por choque de las mismas. Así sucede cuando, tras la noticia del referido fusilamiento y algunas imágenes mostrando la salida a Francia de varios sacerdotes vascos, se contraponen bruscamente las de un batallón de la «santa» Comunión Tradicionalista Carlista, a cuyos miembros se ve también desfilar (en este caso al frente) portando cruces al cuello, muy en el espíritu de la cruzada y tan opuesto al de ese otro sector del clero vasco, haciéndose con ello patente el pequeño cisma que supuso en la Iglesia española esta cuestión, y ante la cual hubo de intervenir el propio Cardenal Gomá.

Especialmente interesante resulta también el segmento de la película dedicado al general Millán Astray y a su famoso choque dialéctico con Unamuno en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca. En esa situación el primero aparece rodeado de un gran número de eclesiásticos, mientras del segundo se recuerdan sus famosas máximas de «*vence-réis pero no convenceréis*» y «*no hay nada peor que el maridaje de la mentalidad de cuartel con la de sacristía*», con lo que quedan de manifiesto, no sin caer en un notable maniqueísmo, las insalvables diferencias en el terreno ideológico, y muy particularmente religioso, de ambos bandos contendientes personalizados en estos dos personajes tan opuestos: la ciega adhesión por un lado y el escepticismo por el otro.

Es precisamente este espíritu el que va a ondear sobre toda la pelí-

cula de Martín Patino, que en ningún momento va a intentar restañar las diferencias entre las dos Españas, sino antes bien, hacerlas bien explícitas y patentes. El propio autor reconoce que no hay en *Caudillo* ningún tipo de espíritu de reconciliación, sino más bien una revisión con un componente crítico, subjetivo y parcial³³, de la figura de Franco, de sus aliados (Falange, Carlismo e Iglesia) y de su papel jugado en la historia de España.

Es interesante señalar por último, que en *Caudillo* se echa de menos algún tipo de alusión al sentimiento religioso del propio General Franco, un extremo que se obvia completamente, pero al que curiosamente tampoco se hace apenas alusión en la, hasta ese momento única biografía cinematográfica de Franco que se había realizado en España y que era la célebre y discutida *Franco, ese hombre*, realizada en 1964 por José Luis Sáenz de Heredia³⁴, otro de los máximos cineastas del régimen, con motivo de los fastos celebrados en España para conmemorar los 25 años del final de la Guerra Civil.

Conclusiones

En resumidas cuentas, las tres películas documentales de Patino trazan ante lo religioso una frontera casi infranqueable entre las dos Españas que se configuraron durante la Guerra Civil, mostrando insistentemente el espíritu confesional que Franco y todos sus grupos afines se atribuyeron desde un principio, frente al escepticismo y desapego en materia religiosa de los republicanos. De forma general la «trilogía» de Patino no supone un ataque frontal a la Iglesia o al catolicismo (como tampoco lo es de Franco y su régimen), sino una reflexión desde el presente acerca del papel jugado por el hecho religioso en un pasado cuyas heridas todavía no acababan de cicatrizar. Un planteamiento proveniente de un hombre que tuvo una férrea educación católica en el seno de una familia conservadora en su Salamanca natal, pero a quien el trauma de la Guerra Civil y la posguerra, hicieron adquirir una postura reflexiva, crítica y progresista ante la sociedad y su dimensión religiosa.

³³ Por ejemplo, en ninguna de las tres películas se alude a asuntos religiosos de otro orden, como la persecución religiosa habida en territorio republicano, entre otros hechos, a excepción de un bloque que alude a Durruti y las medidas tomadas por las columnas anarquistas en algunos pueblos aragoneses en los que intentaban implantar un modelo social «*sin guardias, curas, ni caciques; sólo ciudadanos*».

³⁴ Sobre esta película ver entre otros: QUINTANA, Ángel, «Construcción y reconstrucción de un mito. Sobre *Franco, ese hombre* y *Raza, el espíritu de Franco*», en: CATALÁ, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (coords.), *Imagen, memoria y fascinación... Op. cit.*, 2005, pp. 203-210.

La obra de Patino es un producto de esta época de cambios en la sociedad española que afectaron de forma tan especial al hecho religioso. Un momento en el que la postura de los españoles ante la religión católica no era ya la misma que en la temprana posguerra y comenzaban a cuestionarse algunos principios hasta entonces inamovibles, como la autoridad de la Iglesia, la vigencia de algunos de sus dogmas o su papel en la reciente historia española. A nivel social, el fervor popular, la superabundancia de actos de ostentación religiosa en las calles y la omnipresencia de la Iglesia en el panorama social español, había dado paso a un creciente escepticismo, acompañado de la crisis de las vocaciones religiosas desde 1963 y de la Acción Católica desde 1966, a lo que hay que unir el auge del sindicalismo católico y el apostolado obrero (un punto clave fue el trabajo del Padre José María Llanos en el madrileño poblado chabolístico del Pozo del Tío Raimundo en 1966) o la promulgación del Decreto de Libertad Religiosa en 1967, que enterró definitivamente el sistema nacionalcatólico. Por su parte, a la altura de 1970 la Iglesia española que, pese a la resistencia de algunos sectores, había experimentado una gran evolución interna, determinada por las directrices emanadas del Concilio Vaticano II, había dado pasos importantes tendentes a salir del inmovilismo en el que se había sumido durante décadas, mostrando signos de cierta renovación. El principal impulsor de este fenómeno fue el Cardenal Vicente Enrique y Tarancón³⁵, que desde su nombramiento como Arzobispo de Madrid en 1971 y Presidente de la Conferencia Episcopal Española al año siguiente, se esforzó por acercarse cada vez más a las posturas renovadoras del Vaticano II, a distanciarse progresivamente del régimen y a acercar la religión a un pueblo que se estaba apartando de ella. Un punto culminante en este proceso fue la publicación del documento *Sobre la Iglesia y la comunidad política*, el 23 de enero de 1973, que recogía las conclusiones emanadas de la XVI Asamblea Plenaria de la Conferencia Episcopal Española, donde los obispos españoles enterraban también la Pastoral Colectiva de 1937 que había dado comienzo oficial a la simbiosis entre Estado franquista e Iglesia Española, que con sus más y sus menos había perdurado durante treinta y cinco años.

³⁵ En 1968 el Papa Pablo VI había pedido a Franco que renunciase a algunos de sus privilegios en materia eclesiástica, como el de presentación de obispos, ante cuya negativa, al año siguiente el pontífice nombró Cardenal a Tarancón, para ir barriendo progresivamente la indiscutible autoridad del entonces Arzobispo de Madrid, Casimiro Morcillo, mucho más conservador y afecto al régimen, e impulsar de ese modo la renovación de la Iglesia española desde dentro. Para profundizar sobre estas cuestiones ver por ejemplo: GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, «La Iglesia», en: JOVER ZAMORA, José María (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal, Tomo XL-La época de Franco (1939-1975)*, vol. 1, Espasa Calpe, Madrid, 1996, pp. 383-442.

Sólo dentro de este panorama aperturista³⁶, puede llegar a comprenderse que la obra de Patino fuera en general muy bien acogida en el momento de su estreno en los medios católicos más avanzados, que no sólo aceptaron sino que incluso llegaron a compartir los cuestionamientos sobre la actitud pasada de la Iglesia. Así por ejemplo, la revista jesuita *Reseña* supo entender desde el principio el verdadero valor de *Canciones*, al margen tanto de la revisión nostálgica del pasado como de la crítica política oportunista, considerando que su prohibición fue «un veto a la inteligencia» de «una historia pensada y sentida de modo personal», en la que las imágenes «trascienden el significado meramente realista del documento original»³⁷. La misma revista, consideró unos meses después a *Queridísimos verdugos* como «un film necesario», incidiendo en la culpabilidad colectiva de aquella sociedad que mantiene en vigor la pena de muerte, y manifestando una rotunda oposición a la pena capital³⁸. Por su parte, en el caso de *Caudillo*, *Reseña* la tildó de parcialidad, pese a dejar claro que «no es un panfleto», aplaudiendo su tarea de desmitificación de la Guerra Civil como cruzada, así como la idea de Franco como «enviado de Dios»³⁹, lo que demuestra que a la altura del año 1977 al menos un buen sector de la Iglesia española había experimentado ya un notable proceso aperturista y democrático.

Al margen de todo ello, la obra de Patino se encuentra en la estela del creciente escepticismo religioso que se manifiesta en el cine español desde la segunda mitad de los años sesenta a través de películas como *La niña de luto*, de Manuel Summers⁴⁰, y sobre todo de *Nueve cartas a Berta* del propio Martín Patino. En ella el protagonista, Lorenzo, es un joven inquieto —fiel reflejo de Patino y su generación— al que ya no conten-

³⁶ Esta circunstancia se advierte de forma inequívoca en el cine español desde los años sesenta a través de numerosas películas, como *Alegre juventud* de Mariano Ozores (1962) que, con un espíritu marcadamente conciliar, se propuso acercar el sacerdocio y la vocación religiosa al pueblo, abriendo las puertas de un seminario. Mención aparte requiere todo el ciclo de películas protagonizadas por curas cantores y monjas folclóricas que contaría con hitos como *El padre Manolo*, de Ramón Torrado (1966), *Sor ye-ye*, de Ramón Fernández (1967), *El padre Coplillas*, de Ramón Comas (1968), *El ángel*, de Vicente Escrivá (1968), y otros subproductos moralistas como *Este cura*, de Enrique Carreras (1967), *Sor Citröen*, de Pedro Lazaga (1967), *La novicia rebelde*, de Luis Lucía (1971) o *Una monja y un don Juan*, de Mariano Ozores (1972).

³⁷ *Reseña*, n.º 99, noviembre de 1976, pp. 24-25.

³⁸ *Reseña*, n.º 106, junio de 1977, pp. 29-30. Planteamientos semejantes pueden encontrarse en otras revistas católicas como *El ciervo* (n.º 309-310, primera y segunda quincena de junio de 1977, pp. 30-31)

³⁹ *Reseña*, n.º 110, diciembre de 1977, pp. 29-30. Las mismas ideas pueden encontrarse también en *Vida nueva*, n.º 1106, 26 de noviembre de 1977, p. 38, o *El ciervo*, n.º 321-322, primera y segunda quincena de diciembre de 1977, p. 27.

⁴⁰ En esta cinta, el riguroso luto impuesto por la tradición católica, impide en varias ocasiones la relación amorosa entre la pareja protagonista, hasta el punto de llegar a destruir el amor.

tan los rígidos esquemas mentales y sociales de su niñez, y busca nuevos horizontes donde alcanzar su realización, viéndose azotado por su inconformismo social y religioso, y planteándose ante él el eterno dilema entre fe y razón. Lorenzo (léase Martín Patino) manifiesta claramente sus dudas de fe, producto de una reflexión intelectual que le impide, por una parte seguir creyendo a pies juntillas los principios religiosos adquiridos en su niñez, así como manifestar una fe irreflexiva producto de la convención social. Martín Patino en sus películas no utiliza las dudas de fe como mero argumento para, una vez superadas, lanzar un mensaje moralizante o redentor (como fue habitual en el cine español de los cuarenta), sino para mostrar de forma directa y abierta su inconformismo, su escepticismo en materia religiosa y, lo que es más importante, cuestionar la autoridad moral de la Iglesia y la capacidad de cohesión social del que había sido uno de los pilares básicos del régimen de Franco.

Dejando al margen la indiscutible importancia de la tríada documental de Patino, su trascendencia histórica, sus novedades y su pionerismo en lo que al espíritu crítico y revisionista se refiere, lo cierto es que estas tres películas suponen una verdadera reconstrucción de las constantes sociales, políticas, económicas e ideológicas de la España franquista, donde lo religioso jugó un papel fundamental, y todo ello analizado en un momento en el que la historia de España estaba ya viviendo transformaciones cruciales que iban a suponer el final de esa etapa, tan discutible como eficazmente retratada por el realizador salmantino.