

VISIONES DE LA RECONCILIACIÓN EN EL FRANQUISMO: UN ANÁLISIS DE *TIERRA DE TODOS*, DE ANTONIO ISASI-ISASMENDI (1962)

Visions of Reconciliation during Francoism: Analyzing
Tierra de todos by Antonio Isasi-Isasmendi (1962)

JAVIER MATEO HIDALGO

Universidad Complutense de Madrid

javiermateohidalgo@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0985-5991

IGNACIO HUERTA BRAVO

CEA-CAPA (Madrid)

ihuerta@ceacapa.com

ORCID: 0000-0003-0382-1579

Recibido: 12-05-2025

Aceptado: 09-09-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.611

RESUMEN

Este artículo analiza *Tierra de todos* (1962), película de Antonio Isasi-Isasmendi. El estudio explora su importancia en el panorama cinematográfico de la época, destacando sus logros artísticos y técnicos. Asimismo, se contextualiza en el marco de la revisión historiográfica de la Guerra Civil Española. El filme contribuye al discurso de la reconciliación, superando la narrativa maniquea del primer franquismo y promoviendo una imagen renovada del régimen.

PALABRAS CLAVE: Isasi-Isasmendi; *Tierra de todos*; cine; Guerra Civil española.

ABSTRACT

In this article analyzes *Tierra de todos* (1962), a film by Antonio Isasi-Isasmendi. The study explores its importance in the cinematic landscape of the period, highlighting its artistic and technical achievements. Its also contextualize within the broader historiographical re-evaluation of the Spanish Civil War. This film contributes to the discourse of the reconciliation, overcoming the Manichean narrative of early Francoism and promoting a renewed image of the regime.

KEY WORDS: Isasi-Isasmendi; *Tierra de todos*; Spanish Civil War; Film.

INTRODUCCIÓN. ISASI-ISASMENDI: DE MONTADOR A CINEASTA

LA HISTORIA DEL CINEASTA Antonio Isasi-Isasmendi es la de un auténtico pionero. Un autor hecho a sí mismo que comenzó iniciándose como montador para posteriormente desarrollar sus propios proyectos fílmicos de forma prácticamente artesanal. Como afirma José Luis Borrau en su prólogo a las memorias del cineasta, las películas de Isasi-Isasmendi fueron calificadas «de simples despropósitos por una industria timorata, y antes de resultar ignoradas, o poco menos, por el aparato administrativo sin más criterio, a fin de cuentas, que la represión [Borrau, 2004: 11].

Los inicios de Isasi-Isasmendi no fueron fáciles: niño de la posguerra, contribuyó a la economía familiar con la venta de golosinas en cines y teatros de su Barcelona natal. Durante su infancia, acompañaba a su madre Nieves Lasa, actriz de profesión que realizaba bolos teatrales por los pueblos o doblaba algunas de las primeras películas en los años cuarenta [Isasi, 2004: 19-24]. Fue precisamente en este último ambiente donde Isasi, entrando en contacto con el cineasta Gonzalo Delgrás y el montador Ramón Biadiú, se inició en la industria cinematográfica: primero, como «meritorio», trasladando películas del laboratorio a la sala de montaje, archivando «los trozos de película sobrantes –los descartes– y etiquetando rollos [2004: 26-30]; y después, ya en 1944, manipulando celuloide, empalmando sus fragmentos con acetona, descartando el copión, guardando y archivando las tomas dobles o preparando los anillos para el doblaje junto al montador Juan Serra. En sus memorias, Isasi-Isasmendi relata las dificultades por las que atravesaban los profesionales de la postproducción: los equipos autónomos de sonido eran malos, escasísimos y de gran volumen, la grabación se hacía aún sobre soporte de emulsión química –lo que hacía casi imposible rodar con sonido directo, filmándose las películas mudas para componer la banda sonora después (diálogos doblados, efectos y música y el soporte de celuloide era altamente inflamable)–.

Con dieciséis años, Isasi-Isasmendi se traslada a Madrid «como segundo ayudante de montaje» en la producción de la película *Altar Mayor* (Gonzalo Delgrás, 1944). Después, fue primer ayudante en el filme *El Clavo* (Rafael Gil, 1944). Durante el montaje, cometió el error de utilizar un marcador de planos incorrecto sobre el negativo de la imagen, lo que le costó el despido fulminante [Isasi, 2004: 31-36] y su regreso a Barcelona. Allí, entre 1947 y 1950, consiguió ser contratado como montador por el cineasta Ignacio Ferrés Iquino y, posteriormente, por su cuñado Francisco Ariza [2004: 39-44]. Tras conseguir su primera cámara, de marca *Eyemo*, filma y vende sus primeros cortometrajes, a la vez que se familiariza con el Cinefotocolor –uno de los primeros sistemas en color para cine patentados con éxito en España, creado por los hermanos Daniel y Ramiro Aragonés–, encargándose de montajes de films como *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) [2004: 45-50].

Tras obtener el Premio de Cine Ciudad de Barcelona por su documental *Barcelona és bona* (1950), Isasi-Isasmendi acepta su primer contrato como director filmando para Noticiarios y Documentales No-Do *A la paz De Dios* (1952) [2004: 52]. Será tras este proyecto, a la espera de nuevos contratos, cuando Isasi-Isasmendi decidirá afrontar la realización de su propio largometraje: *Relato policíaco* (1954). Con su dinero y la participación de unos amigos, ideará un argumento de cine negro buscando de forma artesana los medios técnicos: filmando primero media película y tiempo después la otra restante, construyendo un *travelling* de madera y preparando un objetivo angular para mejorar la perspectiva. Con este propósito, buscó una máquina robot de fotografiar de segunda mano cuya superficie de impresión se aproximaba a la de un fotograma de película», desmontó el objetivo y lo llevó «a un óptico para que construyera una montura adaptable a la *Eyemo*» [2004: 55-57]. Esta fue una de las tantas inconveniencias que el director superó gracias a su pericia y oficio. En su segundo largometraje, *La huida* (1955), la creatividad vuelve a primar sobre los recursos, filmándose la

historia fuera de España –concretamente en Italia– con dos niños como protagonistas [2004: 61-72]. Su tercera película, *Pasión bajo el Sol* (1956), aparentaba ser un *western* por su paisaje casi lunar –el desierto de los Monegros– cuando en realidad se trataba de un melodrama fatalista. Isasi-Isasmendi hizo nuevamente uso de ingenios artesanos como la construcción de un *travelling* de madera, trípodes y pantallas reflectantes de distinto tamaño y altura. También montó «un ligero equipo de iluminación compuesto por un bloque de potentes baterías y lámparas por si se presentaba alguna iluminación especial» [Isasi, 2004: 76].

Fue tras encontrarse en Madrid con Luis Sanz –agente de actores que conoció años atrás en Barcelona siendo Isasi-Isasmendi montador– y el productor Cesáreo González –Suevia Films– cuando se hizo cargo del más ambicioso proyecto dirigido hasta la fecha. Así surgió *Rapsodia de sangre* (1957), cuyo tema se centraba en la «invasión de Hungría por las tropas soviéticas» [2004: 86]. Ante la evidente imposibilidad de rodar la película en Budapest, Isasi-Isasmendi combina magistralmente imágenes de noticiario de la primavera húngara con otras secuencias filmadas en Bilbao y Barcelona. *Rapsodia de sangre* supuso un salto exponencial en la carrera de Isasi-Isasmendi y en su reconocimiento nacional. Sus dos siguientes películas se inspiran en los ambientes del bandolerismo: *Diego Corrientes* (1959) –con la que pierde los beneficios económicos obtenidos gracias a sus trabajos anteriores debido a los problemas con su distribuidor, Juan José Buhigas– [2004: 100-104] y *Sentencia contra una mujer* (1960). En este film, Isasi-Isasmendi suprime la ambientación de la historia en la posguerra de la novela original –*Testamento en la montaña*, de Manuel Arce (1956)– para evitar «cualquier relación peligrosa» con la Guerra Civil [2004: 117]. Su posterior trabajo, *La mentira tiene cabellos rojos* (1960), cuenta con el protagonismo de la actriz Analía Gadé y tiene un fondo hitchcockiano. A pesar de las grandes expectativas y esperanzas depositadas en ella por el director, su estreno en el Festival de San Sebastián supone un incomprensible fracaso –amplia-

do, según Isasi, por las malas artes del crítico Miguel Pérez Ferrero *Donald*– [2004: 113-116]. Será entonces cuando Isasi-Isasmendi afronte la realización de su filme quizá más sobresaliente, tanto por contenido como por su manufactura técnica: *Tierra de todos* (1961).

TIERRA DE TODOS: GÉNESIS E IMPORTANCIA HISTÓRICA Y ARTÍSTICA DEL FILM

En palabras de Juan Antonio Porto, *Tierra de todos* representa un «punto de inflexión» en la carrera de Isasi, pues «sin abdicar de su condición de película de acción» es también «puramente» y «prematuramente ideológica», al ir «contra corriente de las instancias oficiales». Según Porto, el filme presentaba por primera vez en la historia del cine español a un soldado republicano de la Guerra Civil con «razones honradas» para «luchar en favor de la República» [Porto, 1999: 79]. Escrito por José María Font-Espina y Jorge Feliú, el guion recibió el galardón del Sindicato Nacional del Espectáculo y, con ello, la notoriedad para una adaptación cinematográfica. A Isasi-Isasmendi le gustó la conclusión que se desprendía de su historia: «aquí cabíamos todos, y, al decir todos, quería decirse que los vencidos [...] también» [1999: 81]. Isasi-Isasmendi cambió el título, que originalmente era *El valle de todos*: «me sonaba restrictivo –la tierra es toda ella; el valle, solo una parte–». Y añade: «ese valle me recordaba a otro valle, erigido con el trabajo forzado de los vencidos» [Porto, 1999: 81]. Según Isasi, en esta decisión contribuyó que «se empezara a hablar ya, sí, *sotto voce* y en pequeños círculos restringidos, de lo que más tarde sería, ya para todos, la reconciliación nacional» [1999: 81]. Otro de los elementos que Isasi-Isasmendi modificó del texto fue su estructura, pues, a su entender, se trataba de «un guion sincopado, con una estructura en capítulos, como una novela». Tras hablar con los autores, estos colaboraron en su reescritura para aproximarse a la «casi rigurosa unidad espaciotempo-

ral» que al cineasta le interesaba. En palabras del realizador: «lo que yo pretendía era concentrar en el espacio y en el tiempo todo cuanto fuera posible, un humilde episodio de la guerra civil que, como parte de un todo, pudiera representarla en su globalidad» [1999: 82].

Tierra de todos celebra la reconciliación entre dos personajes representativos de ambos bandos, republicano y sublevado. La película narra los avatares de Juan (Manuel Gallardo), un soldado republicano que se encuentra atrapado en la zona sublevada, en la orilla occidental del río Ebro. Tras una dura refriega con otra avanzadilla enemiga, Juan apresa a Andrés (Fernando Cebrián), herido de bala, y le conduce a una casa de los alrededores que le servirá como refugio. Allí convivirán forzosamente ambos combatientes junto a una humilde familia de campesinas, entre las que se encuentra María (Amparo Baró). El soldado republicano establece una relación de interés mutuo con Andrés, quien se encuentra herido, pero en su territorio. Tiempo después, observa con resignación el abandono de sus camaradas en la otra orilla del río tras la derrota definitiva en la Batalla del Ebro, a mediados de noviembre de 1938. Teresa (Montserrat Julió) enferma gravemente antes de dar a luz. Tras resistirse inicialmente, Juan irá al pueblo más cercano en busca de un médico. Juan, Andrés y el viejo doctor Don Elías tratarán de transportar a Teresa en camilla superando las bombas que estallan a su paso. Una de ellas alcanza a los protagonistas. El niño nacerá en uno de los cráteres provocados por los obuses. Esta escena resulta muy significativa por su carácter simbólico, ya que contrapesa cierta mirada de esperanza con el resurgir de la vida entre la muerte, pero, a su vez, niega toda posibilidad de supervivencia en un espacio y tiempo fraticidas. En la secuencia final que visualiza la tierra horadada por las detonaciones y sobre la que yacen los cadáveres de los soldados avanza por la pantalla el título del largometraje: «Tierra de todos» (fig. 1). Para Porto, la muerte de Juan en el cráter resulta «una suerte de renacimiento en un simbólico claustro materno», algo corroborado por el propio Isasi, porque «ahí mismo y en ese mismo momento nace un niño, un sím-

bolo de la España que necesariamente tiene que venir y que vendrá: la tierra de todos del título, sin vencedores ni vencidos» [1999: 85].



Figura 1: Fotograma de *Tierra de todos*. Fuente: RTVE

Pese a la escasez de medios, la película resuelve con pericia el reto de reconstruir la contraofensiva del ejército sublevado y la retirada de las tropas republicanas en la Batalla del Ebro, episodio bélico en el que se ambienta *Tierra de todos*. En este sentido, Isasi-Isasmendi cuenta que tuvo problemas con los militares para llevar a cabo su recreación¹. El rodaje,

¹ En declaraciones a Juan Antonio Porto, Isasi-Isasmendi afirma: «Como ejemplo de la penuria con la que tuvimos que rodar, bastará con que te diga que el Ejército, al que, desde el primer momento acudí en busca de ayuda, no nos prestó nada de nada» [Porto, 1999: 82]. En lo respectivo a la vestimenta, declaraba a Diego Galán: «Me obligaron a repetir la secuencia porque el uniforme reglamentario se reservaba al llamado Ejército nacional, dado que para los censores uniforme era sinónimo de disciplina, y los rojos no eran militares profesionales sino simples aficionados» [Galán, 2015]. Hay que señalar que *La fiel infantería* refleja al bando republicano como un ejército profesionalizado con soldados uniformados. Esto contrasta con los avejentados descosidos uniformes irregulares, mantas y gorras de los republicanos. Según Crusells, la opinión de un comandante del Alto Estado Mayor consultado por el director general de Cinematografía «fue favorable, pero habían de realizarse una serie de modificaciones» relativas al «tratamiento militar que se daba en uniformes y diálogos a los republicanos por otro sentido más anárquico» [2016: 213].

realizado en la localidad leridana de Coll de Nardó y en los estudios Orphea de Barcelona, se enfrentó a varias dificultades como la escasez de película virgen —conseguida finalmente de contrabando—, la nula colaboración del Ejército para filmar las operaciones militares o ceder ningún tipo de material, y la ejecución de dichas maniobras militares sin la pertinente autorización legal² [Crusells, 2006: 213]. Y es que, a pesar de la escasez de medios señalada por el director, el filme resulta una de las mejores representaciones de la contienda de su tiempo.

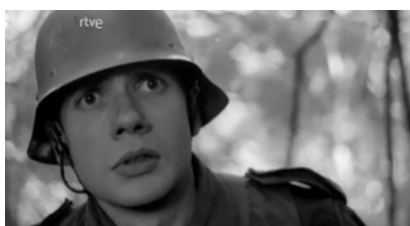
La película comienza ofreciendo grandes planos generales donde observamos la irregular geografía del paisaje, la extensión del río que separa a los contendientes y el avance de las tropas sublevadas. Otros planos de los cañones de artillería, un carro blindado de cartón que se simula cubriéndolo con ramas³ y el avance de la infantería motorizada en las tortuosas carreteras transmiten la magnitud de la batalla⁴. A partir de entonces, la acción se centra en el descenso de las dos patrullas por las escarpadas lomas que llevan hasta el río. De los planos generales

² En sus memorias, Isasi-Isasmendi relata cómo filmaron las maniobras militares: «tenían un papel decisivo en el argumento, las rodamos de verdad jugándonos la cara. En Seo de Urgel, junto a la frontera, había un destacamento de montaña y un espía que habíamos situado en el pueblo nos informaba de los movimientos de la columna cuando salían de acampada. [...] Una veintena de camiones llenos de soldados bajaba por la carretera camino de Lérida. Saltamos a los coches y, con dos cámaras ocultas, salimos al encuentro de la columna militar» [Isasi, 2004: 129-130].

³ En este sentido, Isasi-Isasmendi comentaba a Porto: «tuve que convertir en nocturnas varias de las secuencias que, sobre el papel eran a la luz del día, para que así no se pudiera ni sospechar que los cañones los habíamos hecho nosotros mismos con ruedas de carro y tubos de uralita, aunque salían siempre cubiertos con lonas; y con los fusiles pasaba lo mismo, o parecido, y no disparaban, claro, cómo iban a disparar, salvo dos de ellos, un fusil y un subfusil, ambos de verdad y que alquilamos a la policía de Barcelona» [Porto, 1999: 82-83].

⁴ Advertimos una gran diferencia en el uso de material de archivo entre *Rapsodia de sangre* y *Tierra de todos*. En la primera, las tomas rodadas en Bilbao dialogan continuamente con el material de archivo sobre la revolución en Budapest. En la segunda, apenas se utilizan imágenes de archivo sobre la batalla. La primera experiencia de cine de ambientación de localizaciones tras el telón de acero a la que se enfrentó Isasi, en aquel momento como montador, fue la rodada en Cinefotocolor *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1949).

que nos presentan a las dos avanzadillas, pasamos a una sucesión de planos cortos y primerísimos planos en los que vamos reconociendo los rostros de los soldados. El gesto atemorizado del joven recluta ante el posible combate contrasta con el rostro amenazante de Juan (figs. 2 y 3). La transición entre el cuadro general de la batalla, el inicio de las ofensivas y el lento progreso de las patrullas por tierra de nadie se resuelve magistralmente.



Figuras 2 y 3: Fotogramas de *Tierra de todos*. Fuente: RTVE

De la presentación pasamos al montaje trepidante del tiroteo en el bosque, donde cuesta percibir las posiciones de los enfrentados. Los planos se van acortando mientras los contendientes caen muertos por herida de pistola, fusil o detonaciones de las granadas. Del humo de la última bomba sale en lento caminar del joven recluta moribundo que se desploma fatalmente sobre una de las ramas. Posteriormente, Andrés resulta herido en el muslo. La percepción de las siguientes secuencias la dificulta la lluvia y el anochecer. Juan y su compañero se refugian en un cobertizo para más tarde emboscar a Andrés, malherido. La película vuelve a los planos generales del río crecido por el aguacero, del avión que rastrea la zona hiriendo de muerte al compañero de Juan y el encuentro entre María y Juan. Tras este último se dan, por el momento, finalizadas las escenas bélicas para dar paso a la filmación de los interiores de la casa. El plano/contraplano de María, a lo lejos junto a las peñas, y de Juan, de espaldas en primer plano, dota al encuentro de una gran fuerza estética —el director de fotografía es Francisco Marín— (fig. 4).



Figura 4: Fotograma de *Tierra de todos*. Fuente: RTVE

En las escenas interiores prevalece el uso de planos secuencia en los que la cámara sigue los pasos acelerados de Juan en el salón mientras interroga a sus habitantes. El filme recurre de nuevo al plano corto y al primerísimo plano cuando se advierte la tensión entre Andrés, al que María le ha facilitado un fusil que esconde debajo de la manta, y Juan. Los encuadres en interiores están sumamente depurados. Otros artificios que la película resuelve con maestría son la niebla tras la tempestad y el humo causado por las explosiones. El blanco y negro resultará fundamental en la plástica de la película. El propio Isasi-Isasmendi afirmaba que esa ausencia de color formaba parte del «realismo de estilo» que se había propuesto. En esta decisión artística tuvo gran influencia los noticiarios que llegaban del frente, los cuales abrían las sesiones de cine «con imágenes en blanco y negro»: «Ese era, para los que vivíamos en la retaguardia, el color de la guerra». A esto hay que añadir la posibilidad que la visualidad monocromática daba para incluir, como en *Rapsodia de sangre*, material de archivo [Porto, 1999: 86-87]. Estéticamente, la película puede resultar deudora de atmósferas a la par envolventes y angustiantes del cine de Ingmar Bergman o Carl Theodor Dreyer. En el caso español, Isasi-Isasmendi continúa una tra-

dición iniciada a finales de los cuarenta por Nieves Conde y continuada por Ladislao Vajda o Juan Antonio Bardem, que combina una visión social crítica heredera del neorrealismo con una ejecución de alta calidad visual.

Durante el rodaje de *Campanadas a medianoche* (1965), el cineasta Jesús Franco cuenta la admiración de Orson Welles por el cine de Isasi. Según el director de *Ciudadano Kane*, «las películas españolas que realmente le gustaban eran las de Antonio Isasi-Isasmendi, pero que eso no se podía decir en voz muy alta si querías que en este país te tomaran en serio». Según el crítico de cine Jordi Costa:

Quizá todo era una fabulación por parte del director de *Vámpyros Lesbos* (1971), pero lo cierto es que encaja a la perfección con lo que podía esperarse de un cineasta tan inclasificable como Welles, afín a las emociones y mitologías del cine de género y, también, hábil prestidigitador de la imagen capaz de transformar cualquier espacio con las estrategias posibilistas de guerrilla de un creador de serie B [Costa, 2017].

LA PELÍCULA EN SU CONTEXTO: LA NUEVA MIRADA FÍLMICA SOBRE LA GUERRA CIVIL BAJO EL FRANQUISMO

Con objeto de comprender el marco de la película, es necesario referir a las lecturas sobre la guerra civil que interna –régimen y oposición– y externamente –historiografía extranjera y exilio– se dieron durante las décadas de 1950 y 1960. El maniqueísmo y la interpretación dicotómica estrictamente controlada por la censura dificultaron que los cineastas pudieran ofrecer otra versión distinta a la que dictaba el régimen: *cruzada* o *guerra de liberación*. Sin embargo, el aluvión historiográfico sobre el conflicto que marcó la década de 1960 provocó la reacción de la dictadura, forzada a actualizar su propia legitimación histórica. Esta revisión trataba de romper definitivamente la relación entre el franquismo y las beligerantes potencias fascistas derrotadas en la Segunda

Guerra Mundial. El episodio «España y el mundo» de la serie documental de NODO *Imágenes de 25 años de Paz*, hacía un sucinto recorrido histórico por la neutralidad de España en la guerra, el *injusto* aislamiento al que la habían sometido las potencias aliadas y la corrección de estas mismas al precisar de España como pieza indispensable en la *defensa de Occidente*. La dictadura se legitimaba en el escenario de la Guerra Fría como remedio inevitable a una deriva político-social que habría llevado a España fuera de la esfera de los países libres de comunismo. Transcurrido un cuarto de siglo, el régimen franquista se postulaba como la paz y el bienestar social más prolongados en doscientos años de divisiones sociales y políticas enquistadas y de enfrentamientos fratricidas.

A ello hay que sumarle «la paulatina ruptura generacional protagonizada por determinados sectores de la juventud, sobre todo por una parte de estudiantes universitarios, junto a la progresiva consolidación de una nueva estructura social» [Sevillano Calero, 2003: 137]. Generaciones de jóvenes que no habían vivido la guerra y que asumieron el conflicto como parte de un pasado doloroso que era necesario dejar atrás y con unas demandas democráticas que se alejaban simbólica y políticamente de la República de 1931. La oposición –o las oposiciones–, y su principal baluarte, el Partido Comunista de España, inició en 1956 la política de reconciliación –con la Jornada de Reconciliación Nacional celebrada el año después– y superación pacífica de la dictadura apelando a los sectores sociales más jóvenes y, por lo tanto, menos vinculados a la contienda de 1936. Otro acto de señalada trascendencia fue el Congreso de Múnich de 1962, que pretendía fundar las bases de la democracia sin contar, en palabras de Madariaga, con los *totalitarios* de uno y otro lado –franquistas y comunistas–. Palabras como *paz* y *reconciliación* se impusieron tanto en los discursos de la oposición como del régimen. Para los últimos, la prosperidad y paz logradas eran consecuencia directa de la guerra contra el comunismo y de la dictadura. Para los otros, la reconciliación pasaba por el fin del franquismo. El

tercer discurso del denominado por la propaganda como contubernio de Múnich, hacía especial daño al régimen por formularse desde una oposición antifranquista pro-occidentalista y antisoviética [Sánchez-Biosca, 2006: 196]. Con todo ello, la década de 1960 terminaría con la prescripción de los delitos anteriores al 1 de abril de 1939 tras la firma del decreto de 1969 [Moradiellos, 2008: 17-19].

La gran pantalla reflejó las tensiones, divisiones internas, críticas externas y revisiones oficialistas y disidentes sobre la contienda civil, el bando republicano, el exilio y las consecuencias de la ruptura entre las dos Españas en la sociedad del franquismo. Desde la perspectiva oficialista, ya se había reflejado la temática del apaciguamiento y la aceptación (o, más bien, reconversión) de los exiliados en la película *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948), en la que Isasi-Isasmendi participó como montador. Otro ejemplo de reconversión del adversario republicano se da en *El Santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949)⁵. Del mismo director, tenemos el contraste que presenta la película *Dos caminos* (1953) entre un soldado republicano que había decidido quedarse y ejercer pacíficamente su profesión de médico y otro que se exilia para después reintegrarse en el maquis. Según Roman Gubern: «*Dos caminos* era una llamada a la sumisión de los vencidos que persistían en luchar por la democracia, mostrando en cambio como contraste la pacífica integración ciudadana y profesional de los vencidos dóciles» [Gubern, 1986: 114]. Esta misma concepción de la reconciliación a través de la aceptación de la culpa y la sumisión a los principios religiosos y morales de los vencedores la observamos también en *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). Según podemos ver en uno de los carteles promocionales del filme: «un hombre educado

⁵ Sobre el mensaje reconciliador de este largometraje afirma Vicente Sánchez-Biosca: «El gesto de la película de Ruiz-Castillo consiste en la humanización del contrincante, dotándolo de una iconografía nada perversa y una función narrativa noble, hasta el punto de no ver en él a un enemigo, siempre y cuando esta silueta se distinga del miliciano destructor y del comunista invasor» [Sánchez Biosca, 2006: 164].

en unos rígidos principios materialistas en lucha con su propia conciencia» (véase el cartel en Gubern, 1986: 118).

Declarada de Interés Nacional y premiada por el Sindicato del Espectáculo, se considera a *Tierra de todos* uno de los primeros ejemplos de la revisión de la guerra civil como tragedia colectiva que promueve el olvido y la reconciliación⁶ [Aguilar Fernández, 2002; Crusells, 2006: 211]. El guion con el título *El valle de todos*, que había sido premiado por el Concurso Nacional de Guiones de 1959, fue rechazado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro en mayo de 1960. Isasi-Isasmendi se hizo con los derechos de la segunda versión escrita por los guionistas [Crusells, 2006: 211-212]. Los guionistas Jorge Feliú y José María Font Espina mostraron su desacuerdo con el resultado final de la película debido a las mutilaciones sufridas: «sintieron que su idea había sido tergiversada. El guion original estaba dividido en cuatro partes precedidas por unos rótulos que las definían como *Dos enemigos*, *Dos soldados*, *Dos hombres* y *Dos amigos*, en una progresión convergente desde el antagonismo a la amistad. Tales rótulos desaparecerían en la versión final» [Gubern 1986: 124]. Este y otros cambios motivaron que los guionistas renegasen de la película, como explicitó Feliu en una carta enviada a la revista *Cinema Universitario*:

En modo alguno ni yo ni mi compañero y coguionista J. Font Espina podemos responsabilizarnos con respecto a una película cuyo guion original hubo de sufrir —por circunstancias más que sabidas— buen número de modificaciones, que muy posiblemente en la actualidad no se hubiesen producido. Como dato significativo, citaré tan solo que el momento en que se gestionaba la transformación de *Tierra de todos* en la película coincidió con el «momento psicológico» inmediatamente posterior a la presentación del filme [Gubern, 1986: 124].

⁶ Podría incluso mencionarse el filme *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) como posible antecesora del cine de reconciliación, si bien en este caso su finalidad era propagandística.

En el apartado de largometrajes sobre la guerra civil durante la dictadura, la película comparte elementos de otras cintas del periodo dedicadas al conflicto que, o bien ofrecen la versión oficial sobre la guerra entre *España* y el comunismo (*La fiel infantería*, de Pedro Lazaga, 1960; o *La paz empieza nunca*, de León Klimovsky, 1960); o una mirada crítica que refiere a la guerra como parte de un pasado traumático detonante de las injusticias sociales y de la desolación moral que afligen a los españoles (*Muerte de un ciclista* y *La venganza*, de Juan Antonio Bardem, 1955 y 1958 respectivamente; o *La noche y el alba*, de J. M.^a Forqué, 1958). La propuesta de Isasi-Isasmendi estaría a caballo entre la versión oficial del conflicto y las miradas críticas que aparecerán a cuentagotas a partir de las décadas de 1950 y 1960 y que serán dominantes durante la transición⁷. Por un lado, el filme es un reconocimiento moral del enemigo lejos de la exagerada maldad con la que se concibe a los *rojos* en la filmografía oficialista. La guerra no se presenta como epopeya, sino como tragedia entre hermanos. Sitúa al espectador en la posición subjetiva de un soldado republicano en plena contienda y le hace partícipe de su vulnerabilidad y de las contradicciones que le atormentan. Por otro lado, su mayor grado de empatía con los vencidos no escatima

⁷ Según Juan F. Egea en *Filmspanism: a Critical Companion to the Study of Spanish Cinema*: «Later on, in the 1960's, still under Franco's regime, the Spanish civil war finds the silver screen as a series of movies that prefigure some of the narratives and tropes said to be a product of transitional spirit of reconciliation still to come. That is the case of *Tierra de todos* (Isasi-Isasmendi, 1962) and *Posición avanzada* (Lazaga, 1965)» [2020]. En *La imagen del franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, sostiene David Caldevilla Domínguez: «Hasta el 1961 en la película *Tierra de todos*, de Antonio Isasi-Isasmendi, no se considera españoles a los republicanos» [2012: 161]. Sobre *Tierra de todos* como ejemplo de cine de reconciliación véanse también Crusells, Magí (2000): *La Guerra Civil española, cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 196; Moradiellos, Enrique (2003): «Ni gesta heroica ni locura trágica», *Ayer: Asociación de Historia Contemporánea*, 50, 19. Sobre la reconciliación y el título *Tierra de todos* dice Isasi: «vi enseguida que la película no podía ser *El valle de todos*, sino *La tierra de todos*, hasta que, para hacerla más amplia y hasta más generosa, decidí suprimir el artículo que la determina y, al determinarla, la limita como tal tierra: así que *Tierra de todos*, que es como acabó llamándose. Porque esta tierra sin artículo, en definitiva, somos nosotros...» [Isasi-Isasmendi, 1999: 81].

aspectos negativos del bando republicano: un ejército dividido, descalabrado y en retirada tras la desastrosa derrota en el Ebro y un tipo representativo del anticristianismo –Juan–.

Podemos establecer dos épocas diferenciadas en el cine del primer franquismo sobre la guerra civil: una primera en la inmediata posguerra que rinde tributo a la Cruzada y a los vencedores –*El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941); *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941); o *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)– y otra segunda, en el contexto de aislamiento internacional del régimen (1945-1949), en la cual encontramos escasos ejemplos, como la ya mencionada *El santuario no se rinde*⁸. Aun mostrándose parcial y alineado con los presupuestos ideológicos del franquismo, el cine de los años 50 evolucionó a partir de otros paradigmas surgidos de la Guerra Fría y de la remodelación interna del régimen. Esto condujo a una revisión del conflicto que asumirá la dictadura sin deslegitimarse. La *cruzada* fue sustituida por la *guerra civil*, o *nuestra guerra*, y la *victoria* por la *paz*. El régimen reconocía la dolorosa experiencia de la guerra, pero sin renunciar al relato epopéyico del 18 de julio. En 1959, se estrenó el documental producido con material de archivo de la Filmoteca Nacional, *El camino de la paz* (Rafael G. Garzón), cuyo objetivo era ofrecer una «síntesis de la guerra de liberación española». La guerra se justificaba como epílogo inevitable de la caótica historia del país desde el siglo XIX hasta la deriva *comunista* del régimen republicano de 1931. La paz era consecuencia de la victoria y del sacrificio de los soldados de un bando dispuesto a *salvaguardar la patria*.

⁸ Véase Crusells, Magí: «El cine español en los primeros años de la dictadura de Franco. Entre el entretenimiento y la propaganda», en Encarnación Lemos y Manuel Peña eds., *Alianzas y propaganda durante el primer franquismo*, Barcelona, Planeta, 2019: 175-212. Durante el periodo de 1946-1949 que marca el aislamiento internacional del régimen se omite la temática de la Guerra Civil. Una excepción como la película *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1947) no llegaría a ser estrenada hasta 1953. En el film, más de diez minutos están dedicados al estallido de la guerra en Barcelona, donde se llega a incluir una locución radiofónica del entonces presidente Lluís Companys [Gubern, 1986: 109].

Sin embargo, la revisión histórica de las décadas previas a la dictadura y el recuerdo omnipresente del conflicto no serían marcos de legitimación para sustentar la longitud de un régimen de excepción en el imaginario de los menores de cuarenta años. De este modo, el relato habría de dirigirse a aquellas nuevas generaciones que no participaron en la contienda. Este se fundamentaba en, por un lado, el desarrollo económico y social de España y, por otro, en la superación de los viejos rencores. El cine había de construir la imagen de una sociedad urbanita y moderna que se alejara de otra proyectada en el exterior de una España endémicamente atrasada y dominada por la reacción [Rueda Laffond, 2008: 126]. En este sentido, la película *Suspense en comunismo* (Eduardo Manzanos, 1956) constituía un temprano ejemplo del discurso desarrollista del régimen. La comedia contraponía la imagen de miseria y hambre del país promovida por el *comunismo internacional* frente al bienestar y la prosperidad material de las cuales *gozaban* los españoles. Comedias como la de Manzanos o *Aeropuerto* (Luis Lucía, 1953) retrataban a una sociedad anclada en sus valores, pero pujante y abierta a la novedad. Dispuesta a perdonar y a reintegrar a los compatriotas en exilio que abjuraran de sus *erróneas* convicciones ideológicas [Gil Gascón, 2020: 24-25].

Capítulo aparte merecen los largometrajes dedicados exclusivamente a la guerra. *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1960), basada en la novela homónima de Rafael García Serrano, finaliza con el siguiente texto: «A todos los españoles que hicieron esta guerra, estén donde estén, vivos o muertos ¡Larga paz!» (fig. 2). Esta película inició el ciclo propagandístico por los *XXV Años de Paz* cuya nota más significativa es el documental hagiográfico del dictador *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964)⁹. Pese a ser considerada pionera de la reconciliación, la

⁹ El documental *Franco ese hombre* «constituyó uno de los emblemas audiovisuales más representativos de los *XXV Años de Paz* promovidos por el Ministerio de Información y Turismo» [Rueda Laffond, 2008: 124]. Por su parte, la película *¿Por qué morir en Madrid?* será ejemplo de la asimilación de los muertos republicanos en el mito de la paz [2008: 140].

película de Lazaga sólo centra el drama en las vicisitudes de los soldados del lado vencedor, sin apenas otorgar protagonismo a los oponentes salvo en las acciones militares. En este sentido, hay una enorme distancia entre el mensaje reconciliador de *Tierra de todos* y el de *La fiel infantería*. En esta última, la paz celebrada es una breve concesión final de un filme que tiene unos únicos protagonistas, luchadores y víctimas reconocibles: aquellos del bando vencedor cuya valentía y sacrificio queda recompensada con la victoria final (fig. 5). Por otro lado, en ninguna de las historias personales que centran la acción de la película aparece un soldado o simpatizante del enemigo. De manera opuesta, en la cinta de Isasi-Isasmendi, las historias de los contendientes quedan entrelazadas, así como su destino fatal. Ambos combatientes mueren por una misión común: salvar la vida de un niño que no conocerá los odios de la guerra¹⁰.

Una continuación del cine de propaganda de las dos décadas anteriores es la película *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960). El filme del director argentino se ambienta durante la preguerra civil, la guerra y la posguerra (fig. 6). El protagonista, López, –interpretado por Adolfo Marsillach– es un falangista infiltrado primero en las milicias y, diez años después, en el maquis comunista. A pesar de que López quiere llevar una vida tranquila y dedicada a su familia, en paz, su sentido del deber le obliga a continuar con una lucha que no termina con la derrota republicana de 1939. El mensaje de que la paz no es posible mientras el enemigo interno continúe conspirando *contra España* reafirmaba a los sectores más cerriles del franquismo, opuestos a cualquier conce-

¹⁰ Acerca de la supuesta neutralidad y reconciliación de la cinta de Lazaga, *La fiel infantería*, sostiene Gubern: «Evidentemente, *La fiel infantería* se erigió como una réplica franquista a esta consigna [la reconciliación], en el bien entendido que su llamada a la reconciliación significaba una reconciliación a favor de los vencedores, que reiteraba así la necesidad de reconciliar políticamente a la familia española desunida por la guerra, según la alegoría de Raza, o lo que era lo mismo, pidiendo a la sumisión de los rebeldes al orden franquista, que había superado felizmente la autarquía y el cerco internacional» [1986: 121].

sión a la otra España, por simbólica que esta fuera. La contraparte al discurso del recuerdo constante del conflicto y de su justificación histórica la ofrece el drama de Juan Antonio Bardem, *La venganza* (1958). Película que, pese a no ambientarse en la guerra civil, trata simbólicamente el tema de las dos Españas y tiene grandes semejanzas narrativas con la obra de Isasi-Isasmendi tanto en el planteamiento como en su solución. En el himno a la reconciliación del director madrileño se ensalzan los componentes que heredaría el discurso de la transición casi dos décadas después y que en aquellos momentos serían parte de una serie de estrategias posibilistas que abordaban la dictadura y la guerra desde un plano simbólico [Ferrando Nieto, 2018: 35-42]. En ella, dos enemigos irreconciliables están obligados a cooperar para subsistir en las duras condiciones del campo andaluz, pero para ello deben también olvidar los odios pasados. «La tierra es grande. Cabemos todos juntos», manifiesta con solemnidad la hermana del protagonista en la secuencia definitiva. Frase conclusiva que bien podría haber incluido Isasi-Isasmendi en su filme.

Posición avanzada (Pedro Lazaga, 1966) es otra película sobre la contienda alineada con la propaganda franquista que presenta los elementos de concesión al adversario acordes con la visión de los *XXV Años de Paz*: republicanos y liberales no eran los objetivos del golpe del 18 de julio, sino el comunismo. El largometraje de Lazaga nos ofrece una visión idealizada de la batalla del Jarama. En los momentos de tregua, los contendientes cruzan el río y confraternizan mientras bromean inocentemente sobre las diferencias ideológicas que les separan. Esta situación de afable rivalidad cambia cuando los republicanos españoles de la vanguardia enemiga son sustituidos por las Brigadas Internacionales. La camaradería entre las dos Españas, enfrentadas ideológicamente pero conscientes de sus lazos de hermandad, cesa con la confirmación de que la guerra civil se ha transformado en una contienda por la independencia de España del comunismo soviético. En este sentido, la película no ahonda en las disensiones internas que llevaron al con-

flicto sino que culpa únicamente del mismo a la intervención comunista extranjera. Según este planteamiento, siempre habría existido armonía entre españoles de diferentes pareceres, pero la aparición de ideologías extranjeras y principalmente del comunismo, las radicalizó irreversiblemente hasta el fatal fratricidio.

Este ideal de dos Españas cuyas diferencias se despachaban sanamente en discusiones afables hasta la *invasión* de los extremismos de izquierda también puede observarse en el último trabajo de Neville, homenaje al Madrid de su infancia, *Mi calle* (1960). La contienda fue por unos y por otros, un asunto entre españoles cuyo padecimiento mutuo –la «inevitable cirugía» a la que refiere Sáenz de Heredia en *Franco, ese hombre*– trajo consigo la paz del presente. El bando republicano nunca quedará reconocido ni desde luego validado ideológicamente, pero sí que se hará un reconocimiento de sus cualidades como combatientes dentro de un discurso de exaltación nacionalista. Rojos y azules eran ante todo españoles. Ambos habían dado sus vidas por la *paz* del presente.

Tierra de todos ofrece una visión del conflicto que hay que descifrar con detenimiento reseñando algunos de los comentarios y diálogos que sostienen los personajes. Dos escenas nos remiten a la situación de uno y otro bando. Al iniciarse el largometraje, los integrantes de la patrulla que comanda Juan nos ofrecen una información sucinta pero bastante transparente de la situación de la población en el bando republicano. En uno de los diálogos un soldado le pregunta a otro sobre la carta que le ha escrito «la Luisa». A lo que responde el otro soldado: «Lo de siempre: las colas, el refugio. Es triste no poder hacer nada por ella». Además, le transmite el deseo de terminar cuanto antes el conflicto: «¿Cuándo? ¿Cuándo acabará todo esto?». Muy posteriormente, en la secuencia en la que Juan, encubierto en el uniforme de infantería de Andrés, busca al doctor Don Elías para asistir a Teresa, pregunta en el hospital del pueblo: «¿Son esos los rojos?». A lo que le contesta: «No sé. No sabría decirte. Todos son heridos». Según observamos, en el diálo-

go de los subalternos de Juan, se resalta la escasez, pobreza y desaliento de la población que malvive en la retaguardia republicana. En cambio, en la escena del hospital de campaña (fig. 5), el territorio *nacional* aparece como un lugar en el que no se perciben rencores y donde la caridad no distingue entre rojos y azules. Si en la retaguardia franquista no se perciben fracturas ideológicas y el enemigo es atendido como uno más —«todos son heridos»—, no tenemos ninguna escena de un ejemplo de humanidad parejo detrás de las líneas *rojas*. Juan es testigo de esta superioridad moral, clave de su reconversión¹¹.



Figura 5: Fotograma de *Tierra de todos*. Fuente: RTVE

En el retrato negativo del adversario es fundamental la derrota en el Ebro. Dicha batalla supuso la pérdida definitiva de Cataluña y el desmoronamiento moral del bando republicano, con el abandono de cientos de miles de exiliados a través de la frontera francesa y el estallido de las divisiones internas que terminaron con la capitulación de

¹¹ El informe del censor resalta la reconversión del soldado rojo y que el «soldado nacional no tiene que renunciar para nada a sus ideales». Y añade: «[...] se humaniza y llega a comprender lo que le puede unir a su enemigo que, en definitiva, es mucho más de lo que le separa» [Crusells, 2006: 211].

marzo-abril de 1939. En la película, a la vez que advertimos un ejército franquista que avanza imparablemente, los republicanos aparecen en una desesperada retirada, dejando a su suerte a los combatientes aislados en la otra orilla del río. La situación de derrotismo y caos en las filas del Ejército Popular se observa cuando, al inicio de la cinta, uno de los subordinados de Juan muestra su desconfianza ante la misión encomendada: «no me gusta este servicio», afirma tiempo antes de morir por las ráfagas de disparos de un avión de su mismo bando. La suerte de la batalla a favor de los nacionales unirá paulatinamente a Juan a la suerte de Andrés. En una de las secuencias, vemos a Juan presenciando cómo sus compañeros se retiran apresuradamente subiéndose a los camiones en marcha, mientras él se encuentra atrapado, abandonado a su suerte. Acto seguido, el soldado republicano descubre a un señor que se ha negado a participar en la tragedia colectiva. El hallazgo del pusilánime personaje sirve para unir a ambos protagonistas, que le recriminan su cobardía. Con todo ello, la transformación de Juan se comprende en una estructura de negación y conversión que nos retrotrae a la visión ideológica y religiosa de la filmografía precedente de Isasi-Isasmendi y que conviene desarrollar con detenimiento en el siguiente apartado.

¿POR QUÉ LUCHAR? LA VISIÓN DEL ENEMIGO EN *RAPSODIA DE SANGRE FRENTE A TIERRA DE TODOS*

Una de las primeras incursiones cinematográficas del director fue el documental de NO-DO, *A la paz de Dios* (1952). El filme recorre a través de dos peregrinos que cruzan los Pirineos –padre e hija– los más señalados jalones del Camino de Santiago. En esta cinta de apenas diez minutos de duración se muestran los principales centros del culto del catolicismo en España: desde Roncesvalles a Santiago de Compostela. La hija, que visita el país por primera vez, dice a través de la voz en off:

«Desde una cumbre oteamos el paisaje. Para mí, todo era nuevo y hermoso. Para él, todo eran recuerdos de otro viaje a este país en momentos de duelo para el mundo». En esta breve introducción de la voz en off, sabemos que el padre, que conoció el país en guerra, ahora retornaba a una España en paz. Con la visita al monasterio de Silos, la catedral de León, la ermita de Covadonga o el sepulcro de Santiago, el padre revive los episodios de la historia de la reconquista y enfatiza la importancia del catolicismo en el devenir histórico de España. En la secuencia final del cortometraje ambos, padre e hija, aparecen arrodillados tras la verja de la cripta que les separa del sepulcro de Santiago (fig. 6). Con este armonioso final, se muestra el redescubrimiento de la historia y la religión de un país diferente al que el padre dejó en la guerra de 1936. La hija, que no conoció el conflicto, refuerza su identidad católica tras su paso por España. Este componente religioso, católico, es fundamental en otra obra de Isasi-Isasmendi de más marcada significación partidista.



Figura 6: Fotograma de *A la paz de Dios* (Isasi-Isasmendi, 1952).
Fuente: RTVE y Filmoteca Española

El catolicismo en pugna con el comunismo es el ingrediente principal de una de las obras más destacables de la filmografía de Isasi: *Rapsodia de sangre* (1958). La película ideológicamente más comprometida del cineasta catalán dedicada a las víctimas del levantamiento popular de Hungría en 1956. Ambientada en Budapest, narra la revuelta del pueblo húngaro contra el comunismo y la URSS valiéndose como hilo narrativo de la relación amorosa entre un conocido pianista disidente –Andras Pulac, interpretado por Vicente Parra– y la hija del director del periódico oficial –interpretada por María Rosa Salgado–. Esta última, de nombre Lenina, cambiará su nombre por María tras convencerse de la justicia tras la causa de los rebeldes y de los ideales católicos que la inspiraban. La película muestra un acentuado contraste entre el personaje de Andras –católico, sentimental y amante de la música *burguesa*– y el Comandante Igor Solov –ex músico comunista, insensible a toda materia ajena al partido y el Estado– (fig. 9). El comunismo se concibe como en otras cintas de la Guerra Fría: si en la Guerra Civil, la propaganda anticomunista se concentraba en la violencia descontrolada y la vesania de los chequistas, en este periodo, el comunismo se muestra como una maquinaria burocrática que reduce al individuo a un mero organismo, funcional siempre y cuando sirva al partido, despojándolo de su condición humana [Sánchez-Biosca, 2006: 178-179]. Una línea ya recorrida por la mencionada *Murió hace quince años* o la dedicada a los presos de la División Azul en un campo de concentración soviético: *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956)¹².

¹² En sus memorias, Isasi-Isasmendi omite todo comentario sobre la significación política y religiosa de sus películas. En el caso de *Rapsodia de sangre* se refiere a una película que no es ni de buenos ni de malos: «Di con la historia. Era un asunto contra la violencia en general. Se podía enmarcar en la entonces muy reciente invasión de Hungría por las tropas soviéticas. Inspirado en el personaje de Chopin, pensé en la figura de joven pianista húngaro metido de lleno en el movimiento revolucionario, luchando por la libertad de su pueblo» [Isasi-Isasmendi, 2004: 86]. Sin embargo, pese a los esfuerzos por adaptar su mensaje a los marcos ideológicos de principios del presente siglo, no debemos olvidar que la cinta es producto de la Guerra Fría y presenta la visión

Esta concepción del comunismo se intuye en la película de 1962, pero ya se trata de forma más modulada que en *Rapsodia de sangre*, facilitando así su propósito reconciliador. En el personaje de Juan, los defectos no están tan acentuados como los de sus mefistofélicos camaradas en el cine de la década anterior. Gracias a ello, puede evolucionar y superar su cerrazón ideológica. En este sentido, el planteamiento del argumento y la evolución de los personajes resulta más complejo y menos maniqueo que en dramas como *Murió hace quince años*. En este largometraje, el espía protagonizado por Paco Rabal se debate en la lucha entre el bien o el mal; España o el comunismo internacional; las raíces familiares o el colectivismo inhumano soviético. La visión propagandística se muestra de manera explícita y los personajes del film, acartonados y previsibles. Sin la exageración con la cual se presenta el ateísmo y el nihilismo de los comunistas de la década anterior, observamos un perfil similar en el personaje de Juan: declarado ateo y materialista, aunque, al contrario que el inhumano Solov, profundamente humano y pasional. Asimismo, también matizando la candidez del protagonista de *Rapsodia*, Andrés será el defensor de la religiosidad en

maniquea característica del cine anticomunista. En la misma línea apolítica, o indefinida, que siguen sus memorias, dice: «Mi idea desde el principio fue la de hacer una película contra los excesos. Había seguido la reciente invasión de Hungría, donde se habían cometido tremendas atrocidades por los dos bandos, y quería hacer un canto en favor de la libertad y un alegato contra la violencia y contra todo tipo de poder conquistado de forma bastarda» [2004: 88]. En el mismo capítulo dedicado a este filme alude a los problemas que tuvo con la censura: «Llegó el golpe de gracia. La censura previa convertía a *Rapsodia de sangre* en una película de buenos y malos, desvirtuando su propósito fundamental. En el siniestro papelito blanco estaba escrito a máquina el escueto mensaje que nos obligaba a la supresión de la mayor parte de las escenas de violencia que ejercían los jóvenes revolucionarios ante las salvajadas que cometían las tropas invasoras. Tan solo dejaron, la del grupo que remata salvajemente a los soldados rusos en la escalera del Ministerio» [2004: 90]. En los mismos términos, se expresa en la entrevista concedida a Juan Antonio Porto publicada en el libro *Antonio Isasi-Isasmendi: una mitad de los cien años de cine español*: «La Censura cortó muchas cosas y me obligó a cambiar otras, por lo que, al final quedó como adulterada, y adulterada digamos a la baja, la conclusión tan rotunda y limpia que yo pretendía: nada menos que todo aquello fuera un canto a la libertad» [Isasi-Isasmendi, 1999: 58-59].

el ser humano y de la fe católica. La redención de Juan vendrá, primero, ante la realidad palmaria de una retirada poco honrosa de su bando y, después, ante el descubrimiento de que, en el hospital de campaña del campo enemigo, no hay distinción ideológica entre los heridos de un bando y de otro. Con ello, se transmite el mensaje de la superioridad de los valores morales de un integrante del bando católico sobre la visión materialista que Juan inicialmente defiende.

Tierra de todos reinterpreta el marco de la guerra y modula los estereotipos asignados a ambos bandos reproducidos por el franquismo¹³. En ella no vemos escenas de milicianos contra edificios religiosos ni perversos comisarios en busca de víctimas humanas. A diferencia de otras películas de ficción y de no ficción, esta no exhibe imágenes de los *desmanes* de los republicanos: la violencia contra las obras de arte o arquitecturas religiosas, el terror practicado contra la población o el ejercicio de un poder despótico mediante los fusiles desde una cómoda retaguardia. En este caso no tenemos una representación del perverso comisario, pero tampoco del frío y despiadado comunista que aparece en *Rapsodia de sangre*. Los protagonistas Juan y Andrés, y en menor medida María, aún se encuentran atrapados en el maniqueísmo impuesto por la propaganda de guerra. María, que establece un estrecho vínculo con el soldado herido, afirma que Juan «es malo». Después de colaborar con Andrés y los habitantes de la casa para salvar a Teresa y al niño, el personaje interpretado por Amparo Baró corrige el anterior prejuicio: «usted es bueno», le dice a Juan. Una dicotomía análoga aparece en

¹³ Según el cineasta indica en sus memorias: «Era una bonita historia que brindaba una oportunidad única: tratar por primera vez con cierta valentía el tema de la reconciliación nacional teniendo como héroe de la película, cosa insólita hasta entonces, a un soldado rojo. Toda la filmografía que se había hecho sobre la Guerra Civil era tendenciosa e inmovilista. Por suerte ya se empezaba a notar sutilmente en ciertos medios –la concesión del premio lo demostraba– el deseo de que se produjera una apertura que rompiera con los clichés establecidos, el que los de siempre eran buenos, buenísimos, y los otros, malos, malísimos. Por tanto, no era difícil creer que había caído en mis manos el asunto del año» [Isasi-Isasmendi, 2004: 128].

La venganza, de Bardem, donde los antagonistas agitan un odio mutuo vencido finalmente por la cooperación y su conciencia de clase. Los personajes comprenden que no existe una maldad intrínseca al ser humano y que lo mejor es olvidar el pasado. Pero en este caso, hay un elemento negativo que cataliza la unidad: la injusticia a la que les someten los terratenientes explotadores. Observamos elementos análogos en *Tierra de todos* que, aun lejos del discurso de clase que opera en el filme de Bardem, también refieren a la unidad, a la cooperación y al trabajo entre iguales. El diálogo que mantienen Teresa y Juan sobre la fecundidad de las tierras circundantes y el lamento porque no haya brazos para trabajarlas, denuncia la inutilidad de la guerra y llama a los protagonistas a colaborar, a deshacer los antagonismos, en pos de un fin común.

Con todo ello, las diferencias con la obra de Bardem, militante comunista, son palpables. *Tierra de todos* no refiere a una lucha derivada de los antagonismos de clase ni de las disensiones ideológicas y partidistas –ni fascismo, ni socialismo ni comunismo son mentados–, más sí lo hace con respecto a la lucha religiosa que espoleó a las dos facciones. La cosmovisión de la espiritualidad católica frente al ateísmo es fundamental en la trama de *Tierra de todos*. Los diálogos que escenifican la lucha entre fe y materialismo son menos artificiosos, más elocuentes y extensos que en *Rapsodia de sangre* y las discusiones sobre la trascendencia religiosa del conflicto entre católicos y ateos se desenvuelven con mayor naturalidad, con diálogos entrecortados y declaraciones muy sucintas. Sirva como ejemplo la discusión que se genera cuando el cartero se santigua antes de comer (fig. 7):

JUAN: un beato, como vosotros.

ANDRÉS: soy católico. Si a eso te refieres.

JUAN: ¿Y crees en esos garabatos?

ANDRÉS: Creo en Dios.

JUAN: ¿Ah sí?... ¿Y qué ganas con ello?

ANDRÉS: Poder mirar tu metralleta de frente.

[Tras una breve interrupción, Juan retoma la discusión]

JUAN: Yo también sé mirar de frente a las armas y no creo en Dios.

ANDRÉS: Pero es distinto.

JUAN: La bala es igual para todos. Te pilló y se acabó.

ANDRÉS: Te equivocas. Para mí empieza lo más importante.

En este breve diálogo que expone los argumentos del creyente y el ateo, se representa un pequeño cuadro de lo que el historiador Rafael Cruz denomina *pueblo* y *contrapueblo*. La identidad católica contra la republicana, identificada con el ateísmo y el materialismo. En esta concepción se muestra con insistencia Juan, que provoca con un incómodo interrogatorio a Andrés:

JUAN: ¿Y crees que Dios te ayudará a ganar la guerra?.

ANDRÉS: Sí.

JUAN: Entonces lucha con vosotros.

ANDRÉS: No, nosotros luchamos por él.

JUAN: Yo lucho por mí, con esto [exhibiendo su subfusil naranjero].

Y en esto creo.

En este punto de la conversación, sería más lógico que Juan aludiera al sentido último de la guerra con los argumentos de un militante comunista durante la Guerra Civil: la *revolución*, el *pueblo*, la *justicia social* o, en primer término, la victoria contra el fascismo, etc. Sin embargo, el jefe de la patrulla republicana reduce sus razones a su propia subsistencia en una guerra fratricida en la que las armas toman la palabra. Forma de plantear los motivos de la lucha que fue objeto de críticas en su momento. Parece que el personaje que encarna a la otra España no lucha por nada ¹⁴.

¹⁴ Según un artículo de Santiago San Miguel en la revista *Nuestro Cine*, publicado en abril de 1962 y titulado con un mordaz «La guerra de nadie»: «Aquí [en *Tierra de todos*], ni el soldado nacional ni el republicano luchan por nada; como toda justificación, alguna alusión del primero a Dios, motor de todas sus acciones; en cuanto al otro, ni eso. De esta forma, es sencillo el nacimiento entre ambos de esa amistad símbolo de la re-



Figura 7: Fotograma de *Tierra de todos*. Fuente. RTVE

No obstante, debemos recordar su contexto: la derrota del Ebro. La película muestra la experiencia de un soldado –posiblemente militante comunista, intuimos, por la gorra con la distintiva estrella roja– que, como muchos otros pertenecientes a las brigadas mixtas, se siente abandonado a su suerte por unos dirigentes políticos y militares que huyen en desbandada a la frontera francesa tras el fracaso de la ofensiva iniciada en el verano de 1938 y la posterior caída de Cataluña a principios de 1939. En medio de la mayor catástrofe de los republicanos, unos se quedaron atrás en clara desventaja, sin pertrechos, mientras los líderes, en desbandada, llamaban a la defensa; otros se quedaron atrapados en la maniobra en pinza del ejército franquista sin lograr alcanzar la frontera francesa [Reverte, 2003]. Esta situación de indefensión en zona enemiga se la recuerda Andrés y de ello es testigo el mismo antagonista minutos después, cuando ve a sus compañeros desde el otro lado del río subiéndose a la desesperada sobre un camión en marcha. Juan, como

conciliación de los dos bandos, de la reunificación de la España dividida. Pero la verdad de la guerra era otra; unos querían una España y otros la querían distinta» [en Gubern, 1986: 125].

tantos otros miembros del V y XV cuerpos del Ejército Popular, había combatido heroicamente, pero se sabía derrotado y su exhibición de individualismo era su última defensa ante el indiscutible vencedor.

El escepticismo último de Juan le distancia del personaje de Sorlov, el malvado jefe político de *Rapsodia de sangre*, cuyo único fin es servir al partido y al Estado soviético. A diferencia del último, Juan se redime para acabar asumiendo los valores humanitarios (cristianos) de Andrés, María y los empleados del hospital de campaña del pueblo. Sostenemos que el planteamiento del problema y la resolución final del conflicto converge con los criterios ideológicos y morales del discurso aperturista –lo que vino a denominarse *autocrítica religiosa*– en lo que respecta a la gran pantalla del Director General de Cinematografía y Teatro José María García Escudero de 1962 a 1968 [Gil Gascón, 2021: 23]¹⁵. En este sentido, se trataba de renovar los cánones manejados por la censura eclesiástica en los años cuarenta y cincuenta para readaptarlos a un esquema político renovado de religiosidad católica. Un discurso de reconciliación alternativo al de la cruzada y más acorde con la idea promulgada de los *XXV años de paz*. Según se observa en su ensayo *Vamos a hablar de cine*, García Escudero trató de incorporar los últimos avances a nivel de técnica, producción, formación y estética en el campo de la cinematografía y las motivaciones renovadoras de las nuevas generaciones de cineastas españoles –aquellas derivadas de los célebres encuentros de Salamanca (1955)–. La película de Isasi-Isasmendi no solo cumple con estos parámetros renovadores, sino que también se adapta a la visión ideológica del cine del propio García Escudero. Esta estaba basada en la división entre la concepción marxista del cine social –que, a su entender, había quedado superada por los niveles de bienestar de los países occidentales, surgiendo temáticas y problemáticas de otra índole– y otra individual, espiritual y humanitaria que habían priorizado los cineastas internacionales desde la irrupción del neorrea-

¹⁵ [Lénárt, 2009].

lismo italiano y la reacción antiestalinista del cine soviético del deshielo [García Escudero, 1970: 123-131]. Con todo ello, podemos comprender el filme como pionero en la ola aperturista de a partir de 1962 y, en buena medida, acorde con los criterios ideológicos –un enfoque de la guerra como tragedia entre españoles adaptable al marco de legitimación histórica de la dictadura– y religiosos –la preponderancia de las temáticas humanitarias e individuales por encima de las de concienciación social y crítica al sistema vigente– de los sectores más renovadores de los aparatos culturales internos del régimen franquista.

Resulta complicado acceder a los motivos de Isasi-Isasmendi en su cine ideológico debido a que parte de los testimonios biográficos que tenemos se tomaron mucho después, a principios del presente siglo. En sus memorias, Isasi-Isasmendi trata de justificar un cine producido en un contexto histórico lejano con un discurso ideológico adaptado a los valores vigentes cuatro décadas después. En ellas, Isasi-Isasmendi no refiere al anticomunismo característico del cine del franquismo en los cincuenta y sesenta y, por extensión, Hollywood en el periodo de la Guerra Fría o las concepciones católicas sobre las que sus personajes se asientan. Todas sus declaraciones tratan de romper cualquier lazo posible con el franquismo y en ellas se omiten referencias concretas a la ideología de los protagonistas. A pesar de ello, ha de reconocerse el valor de Isasi-Isasmendi como uno de los mejores cineastas de su tiempo y el autor de una de las más excelentes e innovadoras versiones cinematográficas de la guerra civil de todos los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2002): *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*, Nueva York, Bergham Books.
- BORAU, José Luis (2004): «Memorias de un hombre de acción», en *Memorias tras la cámara: cincuenta años de un cine español*, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, S.L., 11-14.

- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2012): *La imagen del franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, Madrid, Visión.
- COSTA, Jordi (2017): «Muere Antonio Isasi-Isasmendi, el gran cineasta al que no estaba bien visto admirar», *El País* (29-IX) https://elpais.com/cultura/2017/09/28/actualidad/1506592865_863167.html [10-10-2025].
- CRUSELLS, Magí (2019): «El cine español en los primeros años de la dictadura de Franco. Entre el entretenimiento y la propaganda», Encarnación Lemos y Manuel Peña (eds.), *Alianzas y propaganda durante el primer franquismo*, Barcelona, Planeta, 175-212.
- (2006): *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC.
- (2000): *La Guerra Civil española, cine y propaganda*, Barcelona, Ariel.
- EGEA, Juan F. (2020): *Filmspanism: a Critical Companion to the Study of Spanish Cinema*, Routledge [https://books.google.es/books?id=m_n1DwAAQ-BAJ&printsec=frontcover&dq=Filmspanism: +A+Critical+Companion+to+the+Study+of+Spanish+Cinema&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Filmspanism%3A%20A%20Critical%20Companion%20to%20the%20Study%20of%20Spanish%20Cinema&f=false](https://books.google.es/books?id=m_n1DwAAQ-BAJ&printsec=frontcover&dq=Filmspanism:+A+Critical+Companion+to+the+Study+of+Spanish+Cinema&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Filmspanism%3A%20A%20Critical%20Companion%20to%20the%20Study%20of%20Spanish%20Cinema&f=false) [10-10-2025].
- FERRANDO NIETO, Jorge (2018): *La oposición al franquismo en el cine*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.
- GALÁN, Diego (2015), «Isasi-Isasmendi. Un hombre de acción», *El País* (12-X) https://elpais.com/cultura/2015/10/11/actualidad/1444585271_276680.html [10-10-2025].
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1970): *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Alianza.
- GIL GASCÓN, Fátima (2021): «Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959», *Ler história*, 79, 17-38.
- GUBERN, Román (1986): *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.
- ISASI-ISASMENDI, Antonio (2004): *Memorias tras la cámara: cincuenta años de UN cine español*, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, S.L.
- LÉNÁRT, András (2009): «Un hombre de la apertura franquista. José María García Escudero», *Acta Scientiarum Socialium*, XXX, 37-48.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (2005): *La Batalla del Ebro*, Barcelona, Crítica.
- MORADIELLOS, Enrique (2003): «Ni gesta heroica ni locura trágica», *Ayer: Asociación de Historia Contemporánea*, 50, 11-39.
- PORTO, Juan Antonio (1999): *Isasi-Isasmendi. Una mitad de los cien años de cine español*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga, D.L.

- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2008): «Transcursividad fílmica, revisionismo y legitimación franquista: *¿Por qué morir en Madrid?* y su singularidad histórica», en *Historia Contemporánea*, 36, 119-141.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- SEVILLANO CALERO, Francisco (2003): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo, 1936-1951*, Murcia, Universidad de Alicante.