

TATA MÍA (1986) O EL ESPÍRITU DE LA TRANSICIÓN

IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN

Universidad del País Vasco

ibm@euskalnet.es

RESUMEN: El reputado cineasta José Luís Borau filmó, en 1986, una de las pocas películas que hablaron de la guerra de 1936, cuando se cumplía su 50 aniversario, *Tata mía*. Pero, además, la película también es un retrato generacional de la sociedad española (o la idea de Borau sobre ella), pues, en realidad, su guión –escrito a finales de los años 70– desvelaba las claves históricas que emergieron tras el fin de la dictadura a través del retrato de aquellas familias que, aparentemente, ganaron la contienda y perdieron la paz. Este artículo pretende analizar, por tanto, la importancia de la memoria de la Transición y los reveladores traumas sociales generados por el franquismo, sacados a la luz tras los frescos aires del cambio democrático, a través de *Tata mía*, con el fin de mostrar la importancia del cine como documento y metáfora de la historia.

PALABRAS CLAVE: Memoria – Transición – Cine – Franquismo – Guerra Civil – Borau – Imaginario

TATA MÍA (1986) OR THE SPIRIT OF TRANSITION

ABSTRACT: The renowned film-maker José Luís Borau shot, in 1986, one of the few films which spoke about the 1936 war, in accordance of its 50th anniversary; *Tata mía*. But, beside this, the film is also a generational portrait of Spanish society (or Borau's concept of it), since, actually, its script – written at the end of

Igor Barrenetxea Marañón es Diplomado en Magisterio (1997), Licenciado en Historia (2001) y Doctor en Historia Contemporánea (2014), por la Universidad del País Vasco, con la tesis "La Segunda República española: Cine, Historia y Memoria", dirigido por el Catedrático de la UPV Santiago de Pablo. Soy miembro de la Asociación de Historia Contemporánea y la Asociación de Historia Actual, especializado en las relaciones entre cine e historia he asistido a una treintena de jornadas y congresos a nivel nacional e internacional; publicando una veintena de artículos de investigación en revistas y en obras colectivas. Han aparecido artículos míos en las revistas Film-Historia, Revista Universitaria de Historia militar On-Line, Alcores, Historia y política, Entelequia, Historia Actual Online, Sancho el Sabio, Historia Contemporánea o Bulletin of Spanish Studies. Toda esta labor investigadora está siendo subrayada con una labor profesional dedicada a la enseñanza, impartiendo clases en Secundaria y Bachillerato.

the 70's – unveiled the historical clues that surfaced after the end of the dictatorship through the portrayal of those families which, apparently, won the battle and lost peace. Thus, this article intends to analyse the importance of the Transition's memory and the revealing social traumas generated by Franco's regime, exposed after the fresh air of democratic change, through *Tata mía*, in order to show the importance of cinema as evidence and metaphor of History.

KEYWORDS: Memory – Transition – Cinema – Franco's regime – Civil War – Borau – Imaginary

“¿Qué es hoy de los hijos de quienes ayer ganaron, mandaron y brillaron? ¿Y qué es también de los de aquellos que perdieron y vieron rotos sus ideales? Si el título no existiera ya y si, en ese caso, uno hubiera sido capaz de encontrar algo tan afortunado, la película pudo haberse llamado ‘Los restos del naufragio’¹.”

INTRODUCCIÓN

Aunque no siempre el cine español haya sido valorado con el debido interés, no podemos pasar por alto que el cine de ficción es capaz de ilustrar y protagonizar la visión que ostentamos de un tiempo pasado, pero también dice mucho del propio presente de su rodaje. Y esta aportación esencial del cine a la historia se convierte en un documento que debe recoger el historiador para comprender la sociedad reflejada en ella. En este sentido, el reputado cineasta José Luís Borau filmaría, en 1986, una de las pocas películas que hablaron de las secuelas de la guerra de 1936, en su 50 aniversario: *Tata Mía*. Pero, además, *Tata mía* es un retrato generacional de la sociedad española de la Transición. Pues su guión, escrito a finales de los años 70, desvelaba algunas de las claves más significativas que emergieron en la sociedad española.

Borau nació en Zaragoza en 1929, y murió en Madrid en 2012, a los 83 años de edad. Aunque en 1936 era muy joven para combatir en la guerra, vivió la posguerra y todos los acontecimientos posteriores en primera persona, algo que hay que tener muy en cuenta en su interés por este pasado como hijo de aquella “generación puente”². Empezó a estudiar Derecho pero pronto se decantó por el séptimo arte. Tras licenciarse en la Escuela Oficial de Cinematografía, en Madrid, rodaría dos películas, *Brandy* (1963) y *Crimen de doble filo* (1964), que no tuvieron buena acogida.

A partir de ahí, creó su propia productora de cine, El Imán, con la que impulsaría sus siguientes trabajos con mayor libertad creativa, *Hay que matar a B*

1 José Luis BORAU, “Cuenta su película”, *Fotogramas*, núm. 1.726 (1987), p. 88.

2 Michael RICHARDS, *Historias para después de una guerra*, Barcelona: Pasado & Presente, 2013, p. 143.

(1973) y *Furtivos* (1975), su gran espaldarazo como cineasta. A continuación rodaría *La Sabina* (1979), *Río abajo* (1984), *Tata mía* (1986), nominada en la categoría de mejor guión, *Niño Nadie* (1996), por la que ganó el Goya a la dirección, y *Leo* (2000).

Además, Borau participó como actor, fue profesor en la Escuela de Cinematografía, editor, productor, guionista, presidente de la Academia de Cinematografía (1994-1999) y de la SGAE, además de académico de la Real Academia Española hasta su fallecimiento³. Este estudio, por tanto, pretende analizar las claves socio-históricas de *Tata mía*. Y aunque no tuvo una acogida demasiado destacada en el momento de su estreno, su riqueza cinematográfica queda intacta y nos ayuda a comprender el particular de ese periodo de España llamado la Transición.

DEL FRANQUISMO A LA TRANSICIÓN

LA OBSESIÓN POR LA GUERRA DURANTE EL FRANQUISMO

El fin de la Guerra Civil (1936-1939) trajo consigo un nuevo y singular periodo histórico: el franquismo. Los vencedores de la guerra, el bando nacional, instauraron un Nuevo Estado, destruyeron o pretendieron borrar el legado republicano (y liberal), para impulsar un régimen conservador y autoritario que, presuntamente, iba a traer consigo la recuperación del viejo esplendor español. Ahora bien, tal y como ha puesto de relieve la historiografía, el franquismo articuló su legitimidad de origen a partir de su victoria militar en la guerra⁴. Eso solo significó una cosa: la imposibilidad de una reconciliación nacional. Pues reconocer las culpas y pedir perdón hubiera socavado su legitimidad, en la medida en que esta se sustentaba en “la marginación del vencido, la justificación de la guerra y la exhibición de la victoria”⁵. De hecho, “la guerra santa fue el mito fundacional del Estado franquista de posguerra”⁶.

La dura represión durante y después de la contienda no ayudó a asumir ni a superar el triste drama de la contienda entre españoles. Y aunque el régimen se empeñara en no considerar como ciudadanos a los del bando vencido, en esta conciencia de vencidos y vencedores, esto pesaba como una enorme losa amar-

3 Bernardo SÁNCHEZ SALAS, *Borau. La vida no da para más*, Madrid: Pigmalion Edypro, 2002 y Luis MARTÍNEZ DE MINGO, *José Luis Borau*, Madrid: Fundamentos, 1997, y “Muere José Luis Borau”, *El Mundo* (23, noviembre de 2012).

4 Zira BOX, *España, año cero*, Madrid: Alianza, 2010; Josefina CUESTA, *La odisea de la memoria*, Madrid: Alianza, 2008, y Santos JULIÁ (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid: Taurus, 2006.

5 Paloma AGUILAR FERNÁNDEZ, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza, 1996, p. 66.

6 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 97.

ga y trágica en la sociedad. Justificada la contienda a través de “su cruzada”, y de la victoria contra los “rojos”, los crímenes perpetrados por la República fueron a la vez “hábilmente” utilizados por el régimen para demostrar su barbarie, como Paracuellos, la quema de conventos e iglesias, el asesinato de miles de religiosos o ya el envío del oro a Moscú⁷.

Si bien, en el exterior, aunque no pudo lavar por completo su imagen debido al asesinato de Federico García Lorca, o al bombardeo de Guernica en 1937, fue admitida en organismos internacionales, asumiendo su legitimidad⁸.

Los calculados intentos, por parte del franquismo, de restablecer la “normalidad” fueron, a partir de los años 60, un endeble lavado de cara porque, en realidad, no se llegó a impulsar una auténtica política reconciliatoria. De hecho, la dictadura había mostrado su cara más oscura con la ejecución del dirigente comunista Julián Grimau⁹, en 1963, por los presuntos crímenes que cometió en la guerra.

Un año más tarde, el régimen, enfatizando sus éxitos y logros económicos (con el fin de la autarquía e impulso del desarrollismo), conmemoró el 25º aniversario de la victoria pero aunque la “cruzada” española fue sustituida por el más operativo concepto de “guerra fratricida” o de “locura colectiva”, no se puso en duda la legitimidad de origen ni la democracia orgánica¹⁰. Cinco años después, en 1969, se aprobaba un Decreto-Ley que prescribía todos los delitos cometidos antes del 1 de abril de 1939, que obtuvo un amplio apoyo favorable. “En suma, buena parte de la sociedad parecía pensar que había llegado el momento del perdón, y también el del olvido”¹¹.

Sin embargo, fue una tarea llevada a cabo desde la misma sociedad española, y no por el régimen, que nunca hizo esfuerzos por perdonar. La misma cinematografía reflejaba la imposibilidad de superar tal dualidad maniquea, aunque alejada del “cine de cruzada”, con películas como *La paz empieza nunca* (1960) de León Klimowsky, *En tierra de todos* (1961), *Un puente sobre el tiempo* (1964), de José Luis Merino, *Posición avanzada* (1965) o *El otro árbol de Guernica* (1969), ambas de Pedro Lazaga, en una falsa reconciliación, en la que, en este caso, se acababa por culpar a los extranjeros de la guerra. *España, otra vez*

7 Walter L. BERNECKER y Sören BRINKAMANN, *Memorias divididas*, Madrid: Abada Editores, 2009; Alberto REIG TAPIA, *La cruzada de 1936. Mito y memoria*, Madrid: Alianza, 2006; Julio ARÓSTEGUI y Francois GODICHEAU (eds.), *Guerra Civil. Mito y Memoria*, Madrid: Marcial Pons, 2006; Enrique MORADIELLOS, *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelona: Península, 2004.

8 Ian GIBSON, *Federico García Lorca*, Barcelona: Crítica, 1994 y Herbert R. SOUTHWORTH, *La destrucción de Guernica: periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, Barcelona: Ruedo Ibérico, 1977.

9 Pedro CARVAJAL URQUIJO, *Julián Grimau: el último muerto de la guerra civil*, Madrid: Aguilar, 2003. (1911-1963). Fue jefe de la Brigada de Investigación Criminal, en Madrid, durante la Guerra Civil.

10 P. AGUILAR FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 81-188.

11 Charles POWELL, *España en democracia, 1975-2000*, Barcelona: Plaza y Janés, 2001, p. 41.

(1968), de Jaime Camino, *La orilla* (1970), de Luís Lucía, *La montaña rebelde* (1970), de Ramón Torrado o *La casa de las chivas* (1971), de León Klimovsky, son los últimos ejemplos de este cine vinculado al vencedor¹².

A pesar de los evidentes impedimentos de la censura y de la historia oficial imperante, la sociedad española fue cobrando más conciencia de sí misma, observando las contradicciones del régimen, mientras se producía un larvado pero sostenido cambio de mentalidades unido al desarrollo económico del país¹³.

Finalmente, el fallecimiento de Franco, el 20 de noviembre de 1975, dio paso a un nuevo proceso de descomposición del régimen que ya no tendría marcha atrás, la Transición, y el convencimiento de que era posible superar ese pasado mediante el consenso, el respeto a la pluralidad y, sobre todo, trayendo la democracia al país.

NUEVAS MIRADAS SOBRE EL PASADO

La jura del rey Juan Carlos I, el 22 de noviembre de 1975, como nuevo jefe del Estado, sería el punto de partida. La Transición vendría a estar caracterizada como un proceso “desde arriba”, desarrollado desde las propias instituciones del régimen franquista, pero impulsado “desde abajo”, desde la demanda mayoritaria de la población, vía transacción política, mediante una “ruptura pactada”.

La legalización del Partido Comunista (9 de abril de 1977), a pesar de las reticencias de los militares y los grupos conservadores, fue el punto de inflexión de este proceso de empezar de nuevo. Y así, el 6 de diciembre de 1978, tras intensos debates, era aprobada la Constitución. España, por fin, se convertía en una democracia¹⁴.

Sin embargo, durante todo este periodo, el recuerdo del quinquenio republicano y de la Guerra Civil estuvo muy presente en los actores protagonistas. De hecho, “la memoria del infortunio histórico y el miedo a los peligros de la radicalización” también “contribuyeron a moderar la demanda de todos los grupos políticos y sociales representativos del momento”¹⁵.

Tres días después de su coronación, el rey decretaría un indulto general, tanto para rendir un homenaje a las cuatro décadas de paz, como por la muerte de Franco. El 30 de junio de 1976 se produjo la amnistía a los vinculados con la

12 Román GUBERN, “La Guerra Civil vista por el cine del franquismo”, en Santos JULIÁ (dir.), *op. cit.*, p. 187-193; Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*, Madrid: Alianza, 2006, p. 113-207; Magí CRUSELLS, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona: Ariel, 2000, p. 195-205.

13 Santos JULIÁ y José-Carlos MAINER, *El aprendizaje de la libertad*, Madrid: Alianza, 2000, p. 55.

14 Javier TUSELL, *La Transición a la democracia*, Madrid: Espasa, 2007, p. 78, y Álvaro SOTO, *Transición y cambio*, Madrid: Alianza, 2005, p. 52-57.

15 P. AGUILAR FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 211.

derrota, la reconciliación simbólica de la memoria por la España oficial, lo que suponía la exculpación de las faltas en las que habían incurrido los vencidos, y presumiblemente cerraba así la página trágica de la Guerra civil. Unos meses más tarde, el 14 de octubre de 1977, se aprobó una ley más general, en la que se incluían a muchos nacionalistas encarcelados en los últimos años. En esta ley, con el tiempo, se fueron incluyendo diferentes enmiendas para ir reconociendo a los grupos reprimidos y depurados por el régimen (como maestros, funcionarios, etc.). Peor suerte corrieron las familias y los combatientes de la guerra del bando republicano, que tuvieron que sortear su exclusión de las ayudas, sin que se les atendiera en la misma paridad que al nacional¹⁶.

De la misma manera, se trataron hechos negados por el franquismo, como el bombardeo de Guernica, hasta que en 1978 varios historiadores apuntaron a Franco como responsable de lo sucedido. El regreso del *Guernica* de Picasso de su “exilio” en Estados Unidos se convirtió en emblema del reconocimiento de las crueldades cometidas por el vencedor y su responsabilidad en la guerra¹⁷. Coincidiendo con esto hubo un *boom* de publicaciones referidas a la contienda, puesto que ya, sin censura ni controles estatales, había libertad para ello. Si bien, eso no acalló las controversias ni desmontó todos los mitos ni los miedos latentes que todavía existían¹⁸.

En tal contexto fue cuando Borau perfilaría *Tata mía*.

EL ORIGEN Y DESARROLLO DE TATA MÍA

El primer proyecto del guión de *Tata mía* se remonta a finales de los años 70, cuando Borau estaba inmerso en otra idea, el guión de *La Sabina* (1979). Por aquel entonces estaba trabajando en Estados Unidos, en Los Ángeles, donde escribió el primer borrador de lo que luego sería *Tata mía*, titulado entonces *Los pequeños herederos*, aunque la historia transcurría en Nueva York, y allí es donde en un principio quiso localizar la ambientación. Pero Borau acabaría rodando *La Sabina*, relegando este primer guión al fondo de un cajón hasta que, coincidiendo con el 50º aniversario de la Guerra Civil, retomó su idea original, reescribiéndola en Madrid, entre abril y octubre de 1985, con idea de cambiar de estilo y rodar algo más suave y humorístico¹⁹.

Mientras el guión se iría alterando al cambio de la elección de los protagonistas, el rodaje, pensado al principio para ocho o nueve semanas de filmación,

16 Josefina CUESTA BUSTILLO (ed.), *La depuración del funcionario bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 2009.

17 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 330.

18 Santos JULIÁ, “Cosas que de la transición se cuentan”, *Ayer*, núm. 79 (2010), p. 297-319.

19 L. MARTÍNEZ DE MINGO, *op. cit.*, p. 197, y Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Borau*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1990, p. 174.

se alargaría otras cuatro. El proyecto inicial preveía un gasto de 90 millones (alcanzaría la cifra final de 144). Para sufragarla, Borau confiaba en obtener 30 millones de las ayudas públicas de TVE, y otros 60 millones del propio Ministerio de Cultura, pero fue complicado obtenerlos. Primero acudió a televisión, que le exigía un contrato draconiano en el que perdía todos los derechos de su película durante 30 años. Cuando acudió a continuación al Ministerio, en donde Pilar Miró, directora general de Cinematografía, era la encargada de valorar su proyecto, solo pudo ofrecerle 40 millones (el 50% máximo permitido). Pero al poco, Miró dejó su cargo y la ayuda final concebida por el Ministerio alcanzaría la cifra de 55 millones. Si bien, Borau debió recortar escenas para abaratar costes²⁰.

La elección primera del proyecto estaba hecha pensando en Rafaela Aparicio, para el personaje de Tata, en Fernando Fernán Gómez para el de Teo y en Concha Velasco para el de Elvira. Pero, aunque estos actores al principio parecían estar de acuerdo, al final tuvieron que declinar la oferta por diferentes motivos. Y fueron sustituidos por la mítica actriz Imperio Argentina (que encarnaba el cine de los años 30²¹), que llevaba dos décadas lejos de la gran pantalla, y los reputados actores Alfredo Landa (que encarnaba el “landismo”²²) y Carmen Maura (musa del cine de Pedro Almodóvar²³), además de contar con secundarios de cierto relieve como Xabier Elorriaga y Miguel Rellán²⁴. De hecho, Borau señalaría más tarde que el trío protagonista no fue elegido al azar de cara a sustituir a los anteriores sino que con ellos quería encarnar tres momentos significativos del cine español: “El de Cifesa republicana y las películas populares de Florián Rey y Benito Perojo, con su máxima estrella, Imperio Argentina; luego está Alfredo Landa de la posguerra y de la estabilización económica y, por último el del Madrid posmoderno de Carmen Maura”²⁵.

No había duda de que Borau calibró muy bien sus intenciones en el conjunto de la trama porque entre los tres sí representaban el pasado, el presente

20 Carlos F. HEREDERO, *José Luis Borau*, Madrid: Filmoteca Española, 1990, p. 408.

21 Con *Nobleza Baturra* (1935), *Morena Clara* o *Carmen la de Triana* (1938), de Florián Rey.

22 Con una prolífica carrera iniciada en los años 60, con películas como *La ciudad no es para mí* (1965), *Amor a la española* (1966), *Cateto a babor* (1970), *Fin de semana al desnudo* (1975), *El puente* (1976), *Los santos inocentes* (1984) y *La vaquilla* (1985), por citar algunas.

23 Su primer papel sería en *El espíritu* (1969), al que le seguiría una prolífica carrera tanto en comedias como en dramas, con filmes como *Tigres de papel* (1977), *Folle...Folle...Fólleme Tim* (1978), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), a los que siguieron otros trabajos.

24 José Manuel G. MARTÍN DE LA PLAZA, *Imperio Argentina: vida de una artista*, Madrid: Alianza, 2003; Paula PONGA, *Carmen Maura*, Barcelona: Icaria, Barcelona, 1993; José Manuel RECIO, *Biografía y películas de Alfredo Landa*, Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, e Iván TUBAU, “Xabier Elorriaga, catalán universal y vasco”, *El Ciervo. Revista mensual de pensamiento y cultura*, núm. 493 (1992), p. 41-42.

25 L. MARTÍNEZ DE MINGO, *op. cit.*, p. 83.

y el futuro del devenir de la sociedad española. En cuanto a la localización de los exteriores, se realizó entre Aragón y Madrid. En Aragón se rodaron los exteriores en Mallos de Riglos y el piso madrileño se localizó enfrente de El Retiro, en la calle Alfonso XII, donde encontraron un viejo edificio, siguiendo las indicaciones del guión, en el que solo había un inquilino, deshabitada propiedad de una familia venida a menos, vencedora, casualmente, de la contienda, como los propios protagonistas²⁶.

LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO²⁷

La trama da comienzo cuando Elvira (Carmen Maura), una mujer de cuarenta años, regresa al pueblo del alto Aragón donde la familia tiene una finca, para pedirle consejo a su Tata (Imperio Argentina) porque desea dejar el convento donde ha estado enclaustrada durante años. La Tata, por su ascendente emocional, es la única que puede ayudarla a enfrentarse a su hermano Alberto (Miguel Rellán) para conseguirlo.

La anciana señora regresa con ella a Madrid para intentar convencer al hermano, y para que acepte la partición de los bienes familiares. Pero, coincidiendo con su regreso, entra en escena un apuesto historiador británico, Peter, que pretende sacar a la luz las memorias familiares del padre, el general Goicoechea, que serían claves para entender la disidencia dentro del régimen. Pero Alberto no está interesado en que Peter desvele las entretelas, poco edificantes, de su familia.

En uno de los pisos del viejo inmueble, también vive el infantil Teo (Alfredo Landa) un pobre infeliz que tiene un perro (Ollie), y que vive obsesionado con las enfermeras. Fue hijo de un famoso explorador, y subsiste de los restos de la vieja herencia familiar igual que un niño encerrado en su mundo.

Ante el regreso de la Tata a Madrid todo cambia en sus vidas. Alberto no quiere que su hermana salga del convento y Elvira no está dispuesta a regresar a él. Y en este cruce de relaciones, entre el patetismo cómico de sus vidas que no han sabido equilibrar (aun siendo los ganadores del conflicto civil), la Tata logra convencer a Alberto de que, si reparte la herencia familiar, Elvira regresará a la clausura. Aunque no será así.

²⁶ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, "Incesto vs. Guerra Civil", *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1991, p. 305-326, y C. F. HEREDERO, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ 1986. Dirección: José Luís Borau. Guión: José Luís Borau. Producción: José Luís Borau para el Imán. Asociación con Isasi Producciones Cinematográficas S. A. Ministerio de Cultura. TVE. DGA. Fotografía: Teo Escamilla. Director producción: José Luís Tristán. Ayudante dirección: A. Isasi Jr. Montaje: Emilio Rodríguez. Música: Jacobo Duran-Loriga. Sonido: José Nogueira. Decorados: Rafael Richart. Vestuario: Maiki Marin. Maquillaje: M. Sesse. Intérpretes: Imperio Argentina (Tata), Alfredo Landa (Teo), Carmen Maura (Elvira), Xavier Elorriaga (Peter), Miguel Rellán (Alberto) y Marisa Paredes (Paloma).

MEMORIA, FRANQUISMO Y TRAUMAS COLECTIVOS

En el marco de la Transición, el cine español mostraría un marcado interés por reflejar los nuevos tiempos que se estaban viviendo. El fin de la censura trajo consigo la posibilidad de introducir una variedad de temas y enfoques. Abordar la contienda entre otros sin, esta vez, la presión de las instituciones dio lugar al desarrollo de producciones de enorme interés que ya mostraban, desde los años 60 (con el relajamiento del control informativo), unas sutiles, originales y encubiertas (aunque muy reveladoras) críticas al régimen con filmes como *La caza* (1965) de Carlos Saura; *Nueve cartas a Berta* (1965) de Basilio Martín Patino; *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice; *La prima Angélica* (1974), de Carlos Saura; y sin olvidarnos de la más exitosa película de Borau, *Furtivos* (1975), una radiografía en negro del franquismo.

Después, ya en la Transición, seguirían otros interesantes trabajos como *Las largas vacaciones del 36* (1976) de Jaime Camino, *Retrato de familia* (1976), de Antonio Giménez Rico, *Mi hija Hildegart* (1977), de Fernando Fernán Gómez, ¿Por qué perdimos la guerra? (1977), de Diego Santillán, *Soldados* (1978), de Alfonso Ungría, *La rabia* (1978), de Eugeni Anglada, o *Tierra de rastros* (1979), de Antonio Gonzalo, que hablaban de la República, la etapa del Frente Popular, la guerra o incluso la represión o los traumas. Si bien, hubo muchos otros ejemplos²⁸.

Según Manuel Palacio, este cine ayudó a construir un “estado de conciencia favorable a las ideas que vertebran la transformación política”²⁹, ya fuera desde la perspectiva de la reconciliación, la recuperación de libertades o la de mostrar la descentralización estatal. En esta línea, Borau concibió una historia que, sin duda, aportaría un punto de vista novedoso y enriquecedor, en ese contexto, partiendo de la siguiente premisa: ¿Qué fue de aquellos hijos de los vencedores?

La Transición era el punto de partida, una etapa que le permitió llevar a cabo, como un “historiador-cineasta”, su propia revisión del pasado desde el presente. Para ello, utiliza como uno de los puntos centrales históricos de la trama las presuntas memorias secretas del general Goicoechea, el padre de Elvira.

Borau confesó que el referente de este ficticio general se inspiraba, en realidad, en la figura de Alfredo Kindelán³⁰, uno de los más leales apoyos de Franco

28 Javier HERNÁNDEZ RUÍZ y Pablo PÉREZ RUBIO, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona: Paidós, 2004; Peter William EVANS (ed.), *Spanish Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2000, y José María CAPARRÓS LERA, *El cine español de la democracia*, Barcelona: Anthropos, 1992.

29 Manuel PALACIO, “Introducción”, en Manuel PALACIO (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, p. 9.

30 General de aviación (1879-1962), monárquico. Tras la fallida sublevación, se hizo cargo del mando de las fuerzas aéreas nacionales. En 1945, se le desposeyó de todos sus cargos, debido en parte a un discurso pro-monárquico, y tras ser encarcelado, se le exilia a las islas Canarias. Finalmente, poco antes de su muerte, sería rehabilitado.

durante la guerra. Esta relación se evidencia cuando Elvira y Peter salen del Museo del Ejército y ella, ingenuamente, le dice que no conoce lo ocurrido con su padre y el historiador británico le tiene que explicar que le encarcelaron en el penal de Fuenterrabía, en 1943, por pretender que se reinstaurara la democracia en España.

El penal de Fuenterrabía fue el mismo donde estuvo encerrado el general Kindelán (aunque, en 1946) cuando Franco vio en él la mano que impulsó el Manifiesto de Lausana, en el que, junto a otros oficiales, instaba al regreso de Juan de Borbón. Otro detalle que refuerza este aspecto es la fotografía de Alfonso XIII que preside la mesa de su antiguo despacho. Kindelán fue un destacado monárquico toda su vida.

Hay más evidencias destacadas. Por ejemplo, en 1981 se publicaron las memorias del general, tituladas *La verdad de mis relaciones con Franco*; en la misma serie, *Espejo de España*, en Planeta, son presentadas las memorias del general Goicoechea en el filme. Y se reeditaron asimismo *Mis cuadernos de guerra*, Planeta, 1982, incluyendo un pasaje censurado en donde se criticaba la dirección de la guerra de Franco en el Frente Norte. Este último hecho nos desvela ese intenso interés que hubo, en aquel contexto, sobre todo lo relativo a la República, la Guerra Civil o la Dictadura, proliferando, con éxito de ventas, un sinnúmero de obras ensayísticas, memorialistas, biografías, novelas históricas o reportajes periodísticos y de investigación.

Sin ir más lejos, la serie *Espejo de España*, dirigida por Rafael Borrás, publicaría memorias escritas tanto por falangistas, carlistas, monárquicos católicos como por comunistas, anarquistas y republicanos, mostrando así la amplia pluralidad de puntos de vista, opiniones y experiencias que se dieron de las “muchas Españas” que tuvieron que guardar silencio hasta la muerte de Franco³¹. Por vez primera, en la Transición se pudo valorar un régimen franquista que no fue tan homogéneo como se presentaba, se podía abogar por la reconciliación y el diálogo para reconducir los rencores del pasado. Se ponía en evidencia, del mismo modo, el “discurso compacto, sin fisuras, que hablaba de un gran pasado de la nación”, amenazado por los enemigos de la patria, a saber, los liberales, marxistas y su nefasta prole, “y rescatada luego y regenerada a costa de la sangre derramada por los mártires de una cruzada, de una guerra santa”³². Pues las obras historiográficas más destacadas que abordaban una visión “no oficial” del pasado, no pudieron ver la luz en el país (salvo si llegaban clandestinamente) hasta la llegada de la democracia. Pero aunque en la trama no se llega a cuestionar en ningún momento el sentido de la Guerra Civil, porque “todos saben

31 Santos JULIÁ, “Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura”, en Santos JULIÁ (dir.), *op. cit.*, p. 60-69. Como en *Interviú*, *Tiempo de Historia*, *Historia 16*, etc.

32 *Ibidem*, p. 27.

quiénes la ganaron”, *Tata mía* es una crítica contenida pero incisiva del franquismo, sacando a relucir (algo impensable en el cine anterior a la democracia) cómo se imposibilitó y acalló con dureza cuartelera toda disidencia que dudara de la autoridad de Franco o que permitiera la reconciliación de las dos Españas surgidas de la contienda. E incide así mismo en cómo hizo que el país viviera en una minoría de edad hasta su muerte, como les ocurre a los protagonistas.

El desconocimiento de Elvira sobre la vida y actividades de su padre es muy simbólico a este respecto, ya que ella encarna a la nueva generación posterior al conflicto (y, por extensión, representa a todos los hijos de la guerra, como su hermano Alberto y Teo) ignorante de las intrigas, tensiones o contestaciones que se dieron en el seno del régimen entre falangistas, monárquicos, derechistas, alfonsinos, carlistas, católicos, etc.³³. Elvira se entera de lo que le sucedió en el momento de descubrir las ocultas memorias. Así lo expresa cuando le preguntan unos periodistas, al final de la historia, acerca de si sabía lo que en ellas se cuenta.

De alguna forma, todo esto deja entrever la ingenuidad que esta generación “obediente” nacida de la guerra (y, por antonomasia, la sociedad española) sostuvo sobre la cara oculta del franquismo, empeñado, como no, en mostrar solo su rostro afable, caracterizado por el orden, el catolicismo y la tradición, en su justificación del “alzamiento”, al que se adhirieron todos los “*buenos españoles*”. Pero, en verdad, “la guerra había ocasionado una ruptura irreparable entre el pasado y el futuro”³⁴, como tan bien se representa en la trama. El régimen negaría toda alternativa al franquismo, e incluso al otro bando su consideración de españoles, sin derecho ni merecimiento alguno, culpándoles en exclusiva de su origen y crueldades. De ahí que se tardara en referirse a ella como “guerra civil” o “guerra entre españoles”, nombrándola “guerra de España”, en un tono aséptico, que no correspondía al impacto que había ocasionado³⁵.

Borau pone de relieve otro aspecto ya tratado en *Retrato de familia* (1976)³⁶ que no solo hubo dos Españas enfrentadas sino tres, en referencia al padre de Teo, que es presentado como un aventurero famoso que huye durante la Guerra Civil del país para no tener que enfrentarse al dilema de apoyar a uno u otro bando. Esta idea remarca, así, que no todos se implicaron en la contienda ni compartían los mismos ideales.

33 Johan María TOMASA, *Franquistas contra franquistas*, Barcelona: Debate, 2016, y Alfonso LAZO, *Una familia mal avenida. Falange, Iglesia y Ejército*, Madrid: Síntesis, 2008.

34 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 32.

35 Carolyn P. BOYD, “De la memoria oficial a la memoria histórica: La Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1039 al presente”, en Santos JULIÁ (dir.), *op. cit.*, p. 79-101.

36 Igor BARRENETXEA MARAÑÓN, “Los mitos del Frente Popular en *Retrato de familia* (1976)”, en EDUARDO GONZÁLEZ CALLEJA y Rocío NAVARRO (eds.), *La España del Frente Popular*, Madrid: Comares, 2012, p. 355-368.

Teo encarna a un niño-hombre que, aunque pertenece a una familia acomodada venida a menos, es incapaz de valerse por sí mismo, de limpiar, por ejemplo, el viejo piso heredado de su padre, guarda una vieja tienda de campaña india, lanzas, sombreros y muchos otros recuerdos del espíritu aventurero de su padre y se ve atraído por las enfermeras, que encarnan un fetichismo trasnochado (de una infancia que vivió de hospital en hospital, donde aduce que era el único lugar donde se encontraba a gusto). Incluso, sus mismos complejos y psicopatías se las traslada a su perro, Ollie, aunque esta sea la parte menos lograda de la trama. No tiene trabajo y parece que vive de antiguas rentas que le dan para vivir.

Pero Teo, a pesar de su tara emocional, tiene otros rasgos significativos que se ponen de relieve cuando conoce al historiador británico, Peter, en casa de Elvira. Enseguida siente una cierta animadversión hacia este porque le ve como un intruso. Pero, sobre todo, reacciona cuando Peter le reprocha la actitud pasiva de su padre: “Nunca he entendido como un hombre del prestigio de su padre no intervino en la Guerra Civil, hubiera sido bien recibido en ambos bandos”. Pero Teo, orgulloso de presentar la memoria de su padre, frente a sus dificultades afectivas, le replica con una gran consistencia: “No se identificaba con ninguno. Según él, los humanos deberíamos imitar a los renos...”. “¿Y, qué hacen esos bichos?”, se interesa el historiador. “Solo luchan los cabecillas. La manada sigue al vencedor. El resultado es el mismo pero se ahorran mucha sangre”. Y a continuación, de forma paródica y surrealista, se representa el absurdo de la guerra, cuando Teo le reta a pelearse con dos proyectiles de obús que encuentra en el despacho del general Goicoechea (como si fuesen cuernos).

Teo actuará, cierto es, de un modo infantil e inmaduro, pero sostiene una parte íntegra y es mucho más consecuente que el historiador de lo que significa la implicación en una guerra. Peter no entiende la actitud del padre de Teo. Pero Teo, en cambio, sí. Y, al hacerlo, plantea un pensamiento cabal e inteligente. Esto es muy revelador respecto al modo en el que Borau ha construido sus personajes, en constante equilibrio y desequilibrio. Quienes parece que han asumido su vida como adultos (Alberto y Peter) responden negando la verdad o valiéndose de la manipulación para alcanzar su objetivo, mientras que los que se muestran desvalidos, ingenuos y perdidos (Elvira y Teo) saben actuar de forma más decente, coherente y noble.

Así, en tales aspectos, Borau se concentra en remarcar el trauma generado (y no tanto en impulsar un debate acerca de la difícil interpretación histórica de la contienda) en los protagonistas, incluso a pesar de los presuntos logros y beneficios que obtuvieron de la victoria. Y lo lleva a cabo, además, desde una estrategia narrativa muy singular, omitiendo la presencia de aquellos que vivieron la contienda, centrándose en sus herederos. No es casual que Elvira, Alberto y Teo sean los supervivientes de antiguos linajes venidos a menos, representando el

legado de la Guerra Civil, y no conocamos a sus progenitores. Y esta caracterización de Elvira o Teo sintetiza la incapacidad de haber asumido socialmente la herencia de la guerra, configurando así su retrato “hijos del franquismo”³⁷, que solo se ve puesta en tela de juicio, o a la que tendrán que encarar (les guste o no hacerlo) con la llegada de la democracia.

De hecho, es muy simbólico cuando Teo decide terminar de construir, aunque tardíamente, una grúa de Mecano; puede interpretarse como una memoria estancada (la Guerra Civil) que no ve posibilidad de superar hasta que, por fin, es capaz de enfrentarse a sus emociones, como hará Elvira.

Otro personaje de singular valor es Alberto, el hermano de Elvira, del que ya hemos anticipado algunos de sus rasgos, que se caracteriza por ostentar los rancios valores y prejuicios del viejo orden. Pues, en su opinión, la democracia sólo ha traído relajamiento social (desorden y liberalidad), recordando idílicamente el régimen anterior, tanto por la lacra que significa la delincuencia, en el gesto de cerrar obsesivamente la puerta de la casa familiar (cuando no hay más vecinos que ellos y Teo) o incluso en cómo trata a sus hijas, imponiendo su autoridad paterna mediante una bofetada (simbólico gesto de la firmeza del régimen ante cualquier atisbo de disidencia) y no apelando al diálogo. También él, de otra manera, recoge la singularidad del efecto nocivo de la contienda, pasando de una infancia a una vida de adulto sin etapas intermedias, volviéndose muy estricto en sus actitudes para con sus hijos y con la exigencia de que tenían que obedecer³⁸.

Alberto también refleja una mentalidad tradicional, al reaccionar escandalizado, cuando celebran el cumpleaños de Teo, ante la propuesta de este de hacer “cochinadas” (que son en realidad juegos de la infancia que ellos compartieron tiempo atrás), en la vieja tienda de campaña, lo que se relaciona directamente con la actitud sexual y humana de los protagonistas.

Teo se excita con las enfermeras y a Elvira le tiemblan las rodillas cada vez que un hombre la mira a los ojos (como le sucede con Germán o con el mismo Peter), lastre de la España victoriosa. Y que solo enfatiza, metafóricamente, la inmadurez emocional del país legada por el franquismo. De este modo, da la impresión de que, con acidez, Borau se burla de aquel cine apologético propugnado por el régimen en el que los arquetipos de los vencedores (en este caso, descubrimos que nos los hay) han venido remarcados por su alto sentido del deber, de la decencia moral (en un aspecto nacional y religioso), íntegros y valientes en sus actitudes, dispuestos siempre al sacrificio por la causa. Aparte de representar a una sociedad franquista con sus valores tradicionales, católica y unida, firme en sus convicciones frente a los rojos.

37 L. MARTÍNEZ DE MINGO, *op. cit.*, p. 39.

38 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 136.

Porque en *Tata mía* no hay nada de eso, todo lo que aparentemente encarna esa memoria es demolido.

Claro que no solo se observa la mirada de los hijos de los vencedores. Frente a Elvira está la figura del historiador, perdedor de la guerra, que encarna la figura del exiliado, cuya ascendencia es mitad inglesa y mitad española. Pero tampoco este se guiará, en esta trama, por la honradez y la caballerosidad. Su interés es oportunista y egoísta, también es otro heredero “(mal)educado” por ese pasado cuyo interés no es tanto el rescatar la verdad como obtener prestigio y reconocimiento personales.

No obstante, Borau construye un personaje de interés en Peter, aunque sea secundario, porque equilibra la balanza de los traumas generados por la dictadura. El historiador, por un lado, es un ser vanidoso, pues sólo quiere tener la primicia de las memorias y no le importa utilizar a Elvira ni a su propia novia en un juego de seducción para manipular los sentimientos de la heredera, la única que puede facilitarle el acceso al testimonio de su padre y mostrar la oposición dentro del franquismo.

Peter, a la vez, en su ascendencia inglesa, encarna, en lo positivo, a aquellos investigadores británicos que abrieron la senda de una historiografía objetiva de la Guerra Civil y de la que posiblemente bebería el propio director, alejada de la visión ofrecida por el bando vencedor, y que estuvo representada –también con visiones heterogéneas entre sí– por Preston, Jackson, Southworth, Thomas y otros. De ahí que en su doble condición de hijo de derrotados e inglés, Alberto sienta una profunda animadversión por el británico, incluso lo califica despectivamente de “franchise”, observándose ese prejuicio visceral del franquismo sociológico ante todo lo que sonase a extranjero indistintamente. Para Alberto, el hermano de Elvira no deja de ser un “rojo”, en su mitad español, incidiendo, de esta manera, en la pervivencia de la mitología de la contienda muy arraigada todavía, en esa utilización despreciativa que hace del término. Y cuya lección quedaba suscrita únicamente a un “antimarxismo generalizado en las familias católicas conservadoras”³⁹, la que tan genuinamente conforman, en su mera apariencia externa, los Goicoechea. Pero aquí, Borau, con su peculiar ironía, no perfila a Peter con unos rasgos nobles, románticos e ideales (aunque sea un exiliado, hijo de aquellos hombres y mujeres derrotados por el franquismo). Su labor investigadora es loable porque pretende cubrir de luz aquellas zonas oscuras de la historia pero desvela, en su otra mitad, una manera de proceder perversa con Elvira. Muestra un único afán de buscar su propio prestigio, sin preocuparle las consecuencias de su engaño.

Así, cada personaje desvela virtudes y defectos, amarguras y contradicciones pero, ante todo, el daño emocional generado por el conflicto.

³⁹ *Ibidem*, p. 172.

Si bien algunos críticos valoraron la escasa veracidad del personaje o la frialdad interpretativa de Elorriaga⁴⁰, no deja de ser una clave de la trama, a la hora de mostrar los “otros intereses” que se han creado para desvelar la verdad de nuestro pasado, negada por el franquismo y cómo, en realidad, todos, vencedores, perdedores y neutrales se vieron afectados emocionalmente por ella (en sus actitudes ya sean infantiles, egoístas, reprimidas o manipuladoras). El propio Borau, hablando sobre su intencionalidad en la recreación psicológica de los protagonistas, comentaría: “Todos los personajes son consecuencia del gran lastre de la guerra civil que, ante todo, fue una lucha fratricida”⁴¹. Estas palabras, sin duda, nos señalan el espíritu orteguiano que guiaba al director aragonés, en el que vinculaba generación y memoria. O lo que en palabras de Richards, establece cómo “la identidad generacional reside en influencias determinantes sedimentadas en el cambio a través del tiempo y en el proceso socio histórico”⁴².

El director aragonés pareció seguir los pasos de aquellas otras películas de los años 80, frente a los dramas más serios que tan buenos réditos tuvieron, en algunos casos, en la taquilla española, conjugando erotismo, farsa o ya para mostrar un paternalismo reconciliatorio, además de desempolvar las intimidaciones del régimen (en su corrupción moral y económica). Trataron temas controvertidos, y afines a *Tata mía*, como el incesto o la ruptura generacional en largometrajes como *A la legión le gustan las mujeres (... y a la legión le gustan las mujeres)* (1976), de Rafael Gil, *La guerra de papá* (1977), de Antonio Mercero, *Tengamos la fiesta en paz* (1977), de Eugenio Martín, *La escopeta Nacional* (1978), de Luis G. Berlanga, *El fascista, la beata y su hija desvirgada* (1979), de Joaquín Coll o *La muchacha de las bragas de oro* (1979), de Vicente Aranda, entre otros⁴³. Cine que, dejando a un lado sus cualidades artísticas, en algunos casos escasas, encarnaba esa mirada descalificadora y desmitificadora del franquismo, que servía de catarsis liberadora del pasado. Y no hay duda de que *Tata mía* bebía de estas fuentes.

Sin duda, en *Tata mía* sobresalen dos aspectos que hay que recalcar como son la memoria y la guerra fratricida, pues nos indican muy bien cómo hemos de entender a los personajes. Estos viven atrapados por una amarga herencia pero, a la vez, han de enfrentarse a su propio presente y realidad, lo que genera, en cierto modo, sus contradicciones y saca a relucir, con suma viveza, sus obsesiones o psicosis personales. Y, de esta manera, se nos aporta un proverbial retrato del imaginario presente en la sociedad española ante los problemas e inquietudes que trajo consigo la Transición.

40 Ángel FERNÁNDEZ-SÁNTOS, “Comedia para no reír”, *El País* (23 de diciembre de 1986).

41 C. F. HEREDERO, *op. cit.*, p. 410.

42 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 43.

43 Paloma AGUILAR, “La evocación de la guerra y del franquismo, en la política, la cultura y la sociedad españolas”, Santos Juliá (dir.), *op. cit.*, p. 288-298.

El franquismo, en su última etapa, se presentó de un modo distinto a como lo había hecho en la posguerra. Se quiso labrar un perfil a partir de la carta de la paz instaurada y se presentaba como el régimen que había puesto orden a siglos de conflictos. Y aprovechándose de la fuerte conmoción que la destructiva contienda había causado, se apoyó en un discurso metódico sobre el orden y la estabilidad que se había encargado de reinstaurar que caló en la sociedad, al valorar más la paz que disfrutaban que las libertades civiles⁴⁴. Pero, además, hay que destacar esta visión que tiene Borau de la contienda como guerra fratricida, vinculada a su propia memoria generacional. Su intención no era, por tanto, buscar un culpable o responsable de la misma, ni ahondar en las causas de la contienda sino realizar un diagnóstico afectivo de la misma.

Es lo que Rosenstone califica como esa otra información valiosa que nos aporta el cine al conocimiento histórico⁴⁵. Así señalaba Carlos F. Heredero: “Borau se adentra, bajo la forma de una parábola, en una original reflexión sociopolítica sobre la España que surge de la Guerra Civil, sobre la trabajosa, conflictiva, contradictoria y siempre difícil conquista de la libertad y de la democracia”⁴⁶.

Paradójicamente, el desgarró social que la contienda había ocasionado había sido provocado por los mismos adalides de esa supuesta paz restauradora.

Por eso, cuando Elvira acude al despacho del viejo abogado familiar a firmar la partición de los bienes que le van a permitir convertirse en una mujer autónoma, liberada del control de Alberto, el abogado le comenta que a su hermano le preocupa que ella esté fuera del convento, “porque tal como está el país...”. Esta era la idea que algunos podían tener de la democracia, que sólo habría traído desórdenes, frente al viejo régimen. De esta forma, se repetía el tópico de la leyenda negra de la Segunda República y la desconfianza en el sistema democrático⁴⁷.

Además, el abogado expresará otros celos sociales cuando el letrado le expresa a Elvira: “desde ahora eres un buen partido, lástima que me coja un poco viejo...”, y le replica ella: “y que seas mi padrino...”, a lo que el abogado le responde: “hoy con la democracia hay licencia para todo”. Esta frase está dicha con una mal disimulado sinsabor, tras comentar que su relación con el padre de Elvira se había enfriado “cuando empezó a cambiar de chaqueta”, agrega, “todo para llegar a esto... no poder salir de casa sin que te atraquen...”. No hay duda de que aquí se nos ofrece esa visión negativa que se despertó contra la democracia. Pues, tal y como señala Aguilar, “lo que indudablemente logró transmitir con éxito el franquismo fue el miedo a los desórdenes callejeros, la

44 P. AGUILAR FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 81-188.

45 Robert A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes*, Barcelona: Ariel, 1997, p. 34.

46 Carlos F. HEREDERO, “Un insólito ejercicio de estilo. *Tata Mía*”, *Dirigido por*, núm. 143 (1987), p. 42.

47 J. CUESTA, *op. cit.*, p. 145.

desconfianza en nuestra propia capacidad para afrontar problemas de forma civilizada incluso el temor a nuestra propia libertad y a la ajena”⁴⁸.

Y ahí es donde el largometraje adquiere un marcado interés porque recrea esas mentalidades franquistas que aún perduraban.

Además, la alusión del abogado del “cambio de chaqueta” del padre deja entrever la rígida y manida mentalidad. El franquismo exigía no solo lealtad sino uniformidad. No había posibilidad de un pensamiento divergente al oficial. Eso significaba que la disidencia estaba abocada al ostracismo y a la proscripción, en otras palabras, a la cárcel o al exilio. El filme escenifica, además, ese marco privilegiado y clasista en el que vivieron las élites del régimen con su particular sociología. Eso se puede observar en el trato dispensado a la “señorita” Elvira en la finca familiar en el Alto Aragón (con su coto de caza particular, autónomo a los reglamentos municipales y saltándose el periodo de la veda) por parte de sus trabajadores que sirven a la familia con un exagerado respeto y una destacada subordinación. O, incluso, cuando Tata y Elvira regresan a Madrid y paran el tren en mitad de la vía, Elvira comenta que podían cogerlo en la estación, como todo el mundo, Tata le replicará que eso es “revolucionario”, dando al término un sentido negativo (vinculado a la “revolución social”) y reflejando su manifiesto espíritu y cómo aún perduran arraigadas ciertas tradiciones y costumbres que la democracia, a pesar de todo, no pudo borrar, frente a estas élites. Pues para el franquismo “el mundo rural era valorado como la cuna social, cultural y política de la familia, la religión y la nación”⁴⁹. Si bien, eso no significaba que la vida en el campo fuera idílica.

La vieja casa familiar en Madrid, que conservan como enseña de la privilegiada posición que han disfrutado como vencedores (con sus ancestrales muebles, el cuadro del padre en uniforme presidiendo la sala familiar, la biblioteca y los viejos archivos), junto al parque de El Retiro, es también un símbolo de esa España privilegiada (pues, en este caso, según refiere Elvira, la fortuna proviene de la madre y no del padre), que aún conserva intactos los recuerdos de aquella época. Igual sucede con el abogado familiar, que exhibe el retrato de Franco en su despacho y sostiene la idea tradicional de que el padre de Elvira, el general Goicoechea, como se confesó al final de su vida, estaba limpio de pecado, y eso es lo que importa, a pesar de su “traición”. Aquí es muy indicativo el peso de la religión en el franquismo. Pero también en relación a la Guerra Civil, pues su invocación permitía el restaurar la unidad frente al enemigo común y resolver los conflictos de las familias del régimen⁵⁰.

48 P. AGUILAR FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 348-354.

49 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 175.

50 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 107, y S. JULIÁ, *op. cit.*, p. 32.

De esta forma, la imagen idealizada del padre, héroe militar, vencedor de la contienda, que Alberto quiere preservar por encima de todo rastro de ambigüedad y desvelo de su “traición”, representa ese franquismo falsificado. Y enfatiza la parte de la memoria que le interesa conservar, ignorando la más oprobiosa que, en cambio, tanto le incomoda, por mucho que sea cierta, recreando muy bien la memoria monocolor, sin lograrlo del todo, que pretendió constituir sin fisuras el mismo franquismo.

Esto se ve reflejado, cuando Peter conoce a Alberto, tras el regreso de Elvira a Madrid con la Tata, y le ruega a este el acceso al archivo familiar. Pero Alberto se muestra tajantemente contrario. Con lo que Peter le espeta que sus intenciones son la de rescatar la dignidad de su padre con respecto a la “rebelión”, a lo que Alberto le corregirá inmediatamente indicando que fue un “alzamiento”, en claro referente a la “historia oficial” dominante impuesta por los vencedores de la contienda.

La utilización de este lenguaje (como de otro acomodado a los nuevos tiempos de la democracia) es muy intencionado, sutil y explicativo a la hora de sintetizar cómo perduraba de forma fría e inmóvil ese pasado, en esta dualidad confrontada, entre la memoria de los vencedores y vencidos. Una letanía que no iba a alterar sus registros en España, al menos, hasta los años 80⁵¹.

Al término de esta misma conversación señalada, ante la negativa de Alberto, Peter le reprochará que esta actitud suya es la “típica intransigencia hispana...”. Alberto, sin dilación, le replicará: “Contra la piratería inglesa de siempre...”. Un término, “piratería inglesa”, que nos retrotrae a la idea de un referente histórico, la España Imperial, a la que tanto lustre había sacado el franquismo. Y que responde al “mito” de la supuesta “intransigencia” española.

Cuando en este encuentro Peter se despide, Alberto reprenderá a Elvira, definiendo al escritor como “rojo”, retomando así el discurso del régimen tras la Guerra Civil, identificando a los republicanos con los “malos”.

Pero Borau, en lugar de posicionarse, en un hábil juego de contrastes (que será recurrente a lo largo de toda la trama), nos muestra los mensajes o memorias que se siguen utilizando como armas de combate, pero más que nada para encubrir las propias debilidades de los personajes que para mostrar sus virtudes.

Borau, en esta estrategia, no busca tanto el ofrecer un punto de vista nuevo o particular de la guerra, como ya se ha valorado, como el mostrar los efectos tan dañinos que ha tenido la memoria que el régimen quiso mantener para propios y extraños. Aunque el director exagera algunos elementos que caracterizan a los personajes, evidencia otros que representan valores tradicionales españoles que aún perduran arraigados en el imaginario; como el hecho de que

51 Manuel PÉREZ LEDESMA, “La Guerra Civil y la historiografía: No fue posible el acuerdo”, en Santos JULIÁ (dir.), *op. cit.*, p. 101-134.

Elvira decidiera recluírse en un convento (aunque ella expresa que no era lo que hubiera deseado), mientras que el hijo mayor se queda como dueño y señor de los bienes de la familia, tratando a su hermana como si fuera menor de edad. Y nos muestra también, en este revelado social, los claro-oscuros de la España anterior a la democracia. Por eso, Elvira le reprochará a su hermano, de forma tan abierta y significativa, que haya jugado con la fortuna familiar, porque está harta “de mentiras y chanchullos”, incluso le llama ladrón; referencia a unas élites del régimen en el que la corrupción se dio con fuerza, tras repartirse los despojos del perdedor⁵².

TRANSICIÓN, SOCIEDAD Y NUEVOS TIEMPOS

No hay duda de que la centralidad del filme radica en mostrarnos la apreciación de ese contraste y salto social vinculado al cambio de régimen político. Un proceso que trajo consigo la modernidad de la sociedad española (con sus contradicciones) pero, a la vez, la necesidad de enfrentarse a su memoria. De hecho, en la “década de 1980 hubo una verdadera oleada de nostalgia por el pasado”⁵³.

Fue la salida de un largo túnel, como se vislumbra al inicio de la película, cuando los títulos de crédito van apareciendo sobre el fondo negro, golpeando al espectador, hasta que vemos un tren que desemboca en la luz del día, la llegada de la democracia. Aunque Borau insistiera, posteriormente, en que sólo era un prólogo sin ningún tipo de simbolismo específico. Pero, en realidad, cobra ese efecto porque, además, es cuando llega Elvira a buscar a la Tata, teniendo muy claro que ya no quiere seguir en el convento, y que necesita superar por tanto su pasado.

Así, para descubrir la nueva realidad emergente de la sociedad democrática, en contraste con el viejo y ruinoso piso de la familia Goicoechea, lleno de reliquias, nos encontraremos con el nuevo piso de Alberto, que es espacioso, céntrico y luminoso. Representa la España moderna, en la que la renta nacional se ha incrementado, pero cuya distribución aún estaba concentrada en manos de unos pocos ya que, aunque se han producido cambios sociales y políticos importantes, las viejas élites conservan todavía un peso muy considerable.

Pero, como se ha dicho, Borau hace una trasposición. No solo el pasado condiciona el presente sino que, además, ese mismo presente pone en duda los hechos anteriores o, incluso, es capaz de revelarnos sus idiosincrasias. Estas simetrías, además, vienen enfatizadas conceptualmente por el uso de la luz,

⁵² Paul PRESTON, *El triunfo de la democracia en España: 1969-1982*, Barcelona: Plaza y Janés, 1986, p. 26-27.

⁵³ M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 316.

ambiente más solemne y sombrío en la casa familiar, luminoso en la casa de Alberto, al igual que sucede en los tonos de los planos rodados en el exterior en contraste con los interiores y otros elementos de la estrategia narrativa cinematográfica (el modo de combinar los planos) que crean esta atmósfera de contraste entre el mundo de ayer y el mundo de hoy.

En todo caso es, a partir de estos elementos simbólicos, cuando la figura de la Tata cobra un valor esencial en la trama, tal y como el mismo Borau se lo planteó al elegir el título del filme, ya que ese término, tata, le “remite a un tiempo pasado”, así como a un “reducto para la infancia abandonada”⁵⁴. Pero también sirve de “puente” entre Elvira y su hermano, como clave que anuncia ese proceso de transformación en los personajes y, por extensión, de la propia sociedad española.

Claro que, al tiempo, la Tata es parte del viejo orden social en muchos de sus rasgos. Y al ir poco a poco sumergiéndonos en los hechos, se acaba viendo como ella misma, también, tuvo su propia historia personal, como amante del padre, que nos vuelve a indicar que no todo es lo que parece. Este hecho es muy significativo, pues rompe el rígido esquema de la supuesta felicidad familiar (haciéndose más hincapié, al no aparecer en ningún momento la figura de la madre) y desvela esas realidades que por mera apariencia o mera necesidad se han tenido que ocultar hasta la fecha⁵⁵.

Pero, a la vez, los curiosos vínculos fisiológicos que sostiene la Tata con su hermano, el tío Bordetas⁵⁶, son muy recurrentes porque enfatizan la relación familiar que, directa o indirectamente, todos los personajes tienen entre sí en la trama, hasta los propios perros. Y no solo vínculos de parentesco sino de hilos vitales que los unen. Así, los excesos del tío Bordetas con la bebida afectan directamente a la Tata (haciendo que enferme), y viceversa, cuando la Tata se excede con los pasteles, en la presentación de las memorias, derivarán con extremo en el fallecimiento de su hermano.

Pero esta dualidad no es caprichosa, ni parece solo suministrar un fino punto de humor negro, sino que resulta muy intencionada.

Se desvela cómo todos y cada uno de los seres que pueblan este pequeño universo de Borau están interconectados, unidos por unos lazos invisibles que acaban, de un modo u otro, relacionándolos de manera inexorable. Y la simbiosis del tío Bordetas y la Tata es representativa de las relaciones causa-efecto que sostenemos las personas o los propios hechos históricos. En ese sentido, metafóricamente se evoca a la contienda como guerra fratricida. El filme se utiliza como un sutil y curioso vehículo aleccionador a la hora de valorar los efectos que comportan tales lazos.

⁵⁴ L. MARTÍNEZ DE MINGO, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁵ Llevando incluso a poder pensar que, en realidad, la Tata es la madre de Elvira y Alberto.

⁵⁶ C. F. HEREDERO, *op. cit.*, p. 407. Este era un conocido jotero, Matías Maluenda, que fallecería unos meses más tarde del final del rodaje.

En definitiva, Borau nos insinúa (velada e irónicamente) que los españoles conformamos una gran familia cuyos desatinos acaban afectándonos a todos, convirtiéndonos, de algún modo, en víctimas de nuestros propios pecados (la bebida o los pasteles como simbología de estos). Aquí es, también, donde el mismo director se dio cuenta de que ese tono de comedia que pretendía no acabaría de plegarse a todas las intenciones intrínsecas de la historia. La ideó como una “comedia familiar” pero se encontró con una semblanza más “fría y distante”⁵⁷, tal vez por el tema que trataba.

La Tata representa con su talante el espíritu de la Transición, tal y como se aprecia en su intento de mediación entre Alberto y Elvira. Después de todo, hay que decir que la Transición también fue una “suerte de consenso” (engañoso). Pues fueron las propias instituciones franquistas las que aceptaron el nuevo régimen para que todo continuase igual pero, en realidad, significó un proceso de demolición del mismo. No es baladí el momento en el que la Tata decide acometer la limpieza del piso de Teo, que se refleja muy metafóricamente. Un viento fresco, con ayuda de unas señoras de la limpieza, arremete contra el polvo acumulado en el piso, liberándolo, hasta cierto punto, de los “fantasmas” del pasado y forzando a Teo a aceptar la nueva realidad.

Por otro lado, la fórmula que se utiliza para ahondar y tender un puente a la reconciliación de la memoria guerracivilista quedará patente en una afirmación de Peter, cuando Elvira y él salen del Museo del Ejército y ella destaca con temor la idea –sobre la nueva lectura de la Guerra Civil–, de que “ahora resulta que todo lo malo lo hicieron sólo unos” (como algunos defensores del régimen interpretaron). Y recuerda el testimonio de sus tíos que fueron asesinados, sólo por ayudar en misa con la edad de 20 años. “Todos hicieron disparates”, sentencia. Y Peter suscribe las palabras de Elvira con “eso no se discute ya”. Es una mención a que la Transición trajo consigo la idea de la “locura colectiva” y a que los crímenes se cometieron por ambos bandos.

Como indica Richards, la recuperación económica del país ayudaría a cimentar el mito (nacido en los años 50) de “una crónica basada en la idea de que el sentimiento de culpa y la responsabilidad de la guerra eran compartidos”⁵⁸. A Borau no le interesó tanto adentrarse en la interpretación de la guerra o de la violencia represiva, aunque aluda a ella, como reconstruir una percepción de la historia del país tan dañada por los efectos catastróficos de la guerra y del franquismo. Pero que, a la vez, recogía una parte sustancial de aquel imaginario en el que él había crecido como generación que había vivido la guerra y posguerra como niño. Aunque es cierto que tal lectura de tragedia colectiva, en la que se igualaban las responsabilidades y las culpas de los crímenes y los

57 L. MARTÍNEZ DE MINGO, *op. cit.*, p. 201.

58 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 140.

hechos, ha sido superada por la historiografía⁵⁹, Borau la abordaba desde su visión de aquel tiempo. Como ya hemos dicho, este discurso hubiese casado mejor en 1979, cuando se apelaba al perdón de los dos bandos, momento en el cual escribió su guión, que en 1986. En todo caso, aún no había comenzado el intenso debate sobre la recuperación de la memoria histórica. Si bien, la cuestión de la violencia en la retaguardia durante la contienda quedará, durante esa década, como un tema controvertido, aunque recientes interpretaciones han tipificado ya bien su desarrollo y caracterización⁶⁰.

Claro que debemos ser indulgentes con esto porque, como advierte Richards, “el control de la historia durante la dictadura implicó, en efecto, una ignorancia colectiva, pública, que solo podía corregirse con el paso del tiempo”⁶¹, y como se ha ido haciendo en los últimos años. Pero Borau tampoco se olvida de fijarse en el valor que trae consigo el saber histórico y, para eso, hemos de volver sobre el personaje de Peter.

En los momentos finales de la trama, Peter es convocado a una reunión con los editores de Planeta donde le anuncian la edición de las memorias, bajo el título *Años provisionales*, que Elvira ha encontrado, y que ella le ha ocultado deliberadamente, para advertirle que estas refutan buena parte de las tesis del libro que pretendía publicar. Peter les pregunta: “¿Tan decisivo es el libro?”. A lo que uno de los consejeros le responde: “Hombre, al final la guerra la ganan los mismos. Aparte de eso, pues sí”.

En realidad, aunque la labor del historiador profesional es más compleja (se interesa en cómo y porqué se han producido procesos de la historia y no solo en validar su resultado). Sin embargo, Borau lo que busca es sacar a relucir las intimidades secretas de un régimen hermético que durante los años de instauración no permitió otra historia que la edulcorada y “cruzadista” que pretendía codificar socialmente.

Finalmente, en la presentación del libro ante los medios de comunicación, a la que se ha presentado, a pesar de todo, Alberto con su familia, ante las preguntas directas de la periodista Ángeles Caso (participarán otros amigos de Borau en esta escena) a Elvira sobre los efectos de la guerra, esta responderá de forma contundente: “Porque entre unos y otros, a todos nos partieron por el eje, amiga mía”.

Queda claro el mensaje del filme: todos somos hermanos rotos por la guerra o por un conflicto. También se da otro detalle interesante en esa misma escena, cuan-

59 Enrique MORADIELLOS, “Ni gesta heroica ni locura trágica: nuevas perspectivas históricas sobre la guerra civil”, *Ayer*, núm. 50 (2003), p. 11-40.

60 Entre otros: Paul PRESTON, *El Holocausto español*, Barcelona: Debate, 2011; Julio PRADA RODRÍGUEZ, *La España Masacrada*, Madrid: Alianza, 2010, y Francisco ESPINOSA MAESTRE (ed.), *Violencia roja y azul*, Barcelona: Crítica, 2010.

61 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 286.

do Peter sube al estrado para hablar de las memorias y, a pesar de su postrero éxito de haberlas logrado, es rápidamente defenestrado, manifestándose el protagonismo de Elvira. Peter vive un fugaz y efímero segundo de gloria porque, en realidad, son los “otros herederos”, sobre los que Borau focaliza su atención, los que descubren que la historia puede ser liberadora, más que una sujeción amarga y dolorosa.

DEMOCRACIA, LIBERTADES Y APERTURISMO

Además, la trama es muy reveladora de otros aspectos de interés. Con la llegada de la transición española, la libertad de prensa y de imágenes abrió toda una puerta al tratamiento de temas sexuales que, en el caso del filme de Borau, puede leerse como una crítica social referida al control de tales manifestaciones impuestas por el régimen hasta entonces. José-Carlos Mainier recuerda como en 1976 Rocío Jurado ofreció un programa de televisión en donde protagonizó un destape que hizo época, sin olvidar anuncios televisivos que a partir de los años 80 comenzaban a mostrar sin recato el cuerpo femenino. El bikini a partir de los años 70, o las playas nudistas, el nacimiento de la revista *Interviú* en 1976, con más de un millón de ejemplares de tirada, en contraposición a cortes en películas tan llamativas como *La prima Angélica* (1973) o *Cría cuervos* (1975), hábilmente retocadas para ser aceptables con respecto a mostrar la anatomía femenina desnuda. Todos son referentes a esta actitud, el contraste con la época anterior y la nueva puerta abierta por la Transición, en el cambio social que ya se estaba operando en la sociedad⁶².

Y todo ello va a beneficiar la complejidad de los personajes de *Tata mía*. En primer lugar, destaquemos a Elvira. Es una mujer adulta que se comporta como una niña ante los hombres, tanto en su actitud cuando está en el pueblo y un par de miradas de Germán que la va a recoger en la estación la desbordan, igual que una chiqueta, como cuando está con el historiador, Peter, en ese gesto característico suyo de temblarle las piernas. Teo es también un exponente de esta infantilidad sexual, puesto que para él “hacer cochinas” es besarse mientras le resulta más natural su fetichismo por las enfermeras, o las inclinaciones de Ollie por las mujeres. De este modo es ilustrativa la frase con respecto a la política del régimen franquista que escribe Graham: “las tentaciones de la carne se redujeron al mínimo, a fin de proteger la pureza de las doncellas españolas”⁶³. Pero eso trajo consigo una mala educación sexual que viene a estar representada por la pareja protagonista desde dos ópticas muy diferentes.

Así que, tomando las figuras de Teo y Elvira en su sexualidad no vivida, la incompleta memoria de la guerra representa el trauma emocional de la socie-

62 S. JULIÁ y JC MAINIER, *op. cit.*, p. 140-146.

63 Robert GRAHAM, *España, Anatomía de una democracia*, Barcelona: Plaza y Janés, 1985, p. 49.

dad española encarnada en ellos. Será la Tata (la Transición) quien las concilie al final, para superar el pasado aunque sea a través de un juego infantil dentro de la tienda india de Teo, y dejando entrever que es una relación incestuosa (cuando las dos monjas le encuentran un gran parecido con el retrato del general Goicoechea, con lo que se insinúa que es hermano de Elvira y Alberto), metáfora, tal vez, no del todo clara ni lograda sobre la idea de Borau de que todos los nacionalismos lo son⁶⁴.

Pero, además, el largometraje recoge los significativos cambios sociales que se dieron en la sociedad española a finales de los años 70 e inicios de los 80, que quedan bien reflejados cuando las dos monjas visitan a Elvira vestidas con ropa civil, sin hábitos, para pedirle que regrese al convento. Del mismo modo, el sustitutivo de “sor” por sus nombres de pila en su tratamiento o el “usted” por el “tú”, también es otro punto a tener en cuenta en esta transformación aperturista, reflejada en el lenguaje. O, incluso, en términos de transformación en las costumbres públicas, en el hecho de que una de las monjas tenga el “vicio” de fumar. El mismo vestuario cobra su importancia en la transformación del personaje de Elvira, que empieza portando una ropa recatada para acabar apareciendo ante la prensa con un llamativo vestido rojo.

Este lavado de imagen religiosa se puede extrapolar, asimismo, a la mudanza producida en la actitud de la Iglesia española con respecto al régimen, que pasó de ser justificadora y colaboradora del triunfo franquista en sus primeros años, a adoptar posturas más progresistas, al eco del Concilio Vaticano II⁶⁵.

De hecho, las monjas se mostrarán más comprensivas de lo que Elvira va a estimar sobre su renuncia a dejar la vida monacal.

También la aparición de un grupo de enfermeras (que son el objeto de deseo de Teo), manifestándose públicamente, es un referente de la emergencia de la nueva sociedad civil que se reivindica a sí misma, no solo destaca que sea un grupo de mujeres que defiende sus derechos laborales sino que se manifiesten como una parte importante de la nueva realidad social⁶⁶. O cuando en el piso de Alberto invitan a comer a la Tata, y sus hijas hablan en un lenguaje moderno que la Tata no es capaz de entender, incluso, utilizando el término “gay”, en referencia a Ollie, valorando un aspecto que era “tabú” en la época del franquismo⁶⁷. El mismo contraste de ver a toda la familia de Alberto sentada a la mesa, representando a dos generaciones, frente a la comida en el pueblo, en la

64 A. SÁNCHEZ VIDAL, “Incesto...”, p. 316.

65 Alfredo VERDOY ERRAZ, “La Iglesia durante el franquismo”, en José Antonio ESCUDERO (dir.), *La Iglesia en la historia de España*, Madrid: Fundación Rafael del Pino, 2014, p. 1107-1119.

66 Álvaro SOTO CARMONA, “*Conflictividad social y transición sindical*”, en Javier TUSELL y Álvaro SOTO (eds.), *Historia de la Transición 1975-1986*, Madrid: Alianza, 1996, p. 363-409.

67 Vicente DOMÍNGUEZ, *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2005.

que solo hay hombres, mientras las mujeres sirven, también es muy ilustrativo de un proceso de evolución de las costumbres y las mentalidades.

Así, en la parte final, cuando Elvira (que encarna este cambio) regresa a la finca de Aragón para buscar las memorias de su padre y allí se enfrenta a la mirada crítica del Sr. Puento, el viejo guardián de la finca que con tanto desdén la miraba al inicio. Este se mostrará igualmente hosco y receloso por la intromisión de Elvira (como mujer) en las órdenes que ha dado Alberto pero, fundamentalmente, por ser contrario a los nuevos aires que impondrá, finalmente, esta en la finca (que le ha tocado en el reparto familiar).

La heredera colocará a Germán al frente de la misma y acabará cogiendo el tren en la estación, como una persona corriente, sin privilegios.

Por último, el triunfo de la sexualidad entre Teo y Elvira trae consigo una cierta ambigüedad interpretativa, con su doble vertiente sexual y a la vez reconciliatoria respecto a la transición democrática. Porque, después de todo, ninguno de los dos puede desprenderse de quién es, de sus miedos y obsesiones, ni de aquellos traumas infantiles que han heredado y que ya, a estas alturas de su vida, es muy difícil que les abandonen.

Pero eso no significa que deban penar por ello de forma triste y amarga, sino que la única manera que tienen de asumirlos es reconociéndolos. Por eso, que Elvira se presente disfrazada de enfermera para satisfacer los anhelos eróticos de Teo no es ya una claudicación como mujer, al menos así se puede interpretar, sino más bien el triunfo postrero de la Tata para que asuman un nuevo rumbo.

También, cuando Elvira, al despedirse, le entrega a la Tata el trozo de medalla que completa la que ella lleva al cuello, y que encontró en el escritorio de su padre, revelando su relación, enfatiza este encaje de piezas vitales y emocionales.

Para Sánchez Vidal, “simbólicamente, esta reconciliación de los vencidos y los vencedores, de los de arriba y de los de abajo, se refleja en la película por el ajuste de las dos partes de la medalla rota”⁶⁸. Tal vez o, también, sea el proceso de admitir que siempre hay manera de encontrarnos con el pasado y asumir sus amargos tragos.

Borau deja claro que las mujeres son las piezas esenciales del motor del devenir y en modo alguno considero que ese acto final de Elvira de asumir el rol de enfermera implica una derrota moral. Ella elige, esta vez, lo que quiere hacer.

No olvidemos que el franquismo trajo consigo una ruptura con las reformas emprendidas durante la República y la liberación de la mujer. Eso se refleja bien, al inicio de la historia, cuando Elvira, que encarna a una mujer tradicional, regresa a la finca para traerse a la Tata a Madrid y que le ayude con sus problemas.

68 A. SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, p. 308.

El día de su llegada los hombres de la finca, que han regresado de la caza, comen en la bodega, murmuran sobre que Elvira ya no lleve el hábito, mientras que las mujeres son las que preparan la comida y, como una deferencia hacia Tata, y también hacia Elvira, las invitan a estar con ellos. En contraste con esta escena, cuando en casa de Alberto hablan sobre el futuro de Elvira, estando presentes su mujer, Paloma, y sus hijas, observamos el nuevo proceso de consolidación de la mujer en la vida familiar, no solo ya como abnegada, y callada y servil, esposa y madre.

Esta transformación social se refleja en el personaje de Elvira. Hay una imagen muy significativa cuando Elvira, tras convencer a la Tata para que regrese con ella a Madrid, sube al tren y, de espaldas ante la ventanilla, se suelta el pelo, como un símbolo de su recobrada libertad. Pero, así y todo, el lograr su independencia y mayoría de edad será un proceso dificultoso. Esto queda recogido cuando Paloma, la mujer de Alberto, considerará que Elvira está obligada a casarse (lo que no quiere su esposo) o volver al convento. Ninguno le presenta la alternativa de quedarse soltera (estado civil de talante “republicano”). Elvira no es una mujer “liberada”. Pero luchará por serlo.

Claro que no son únicamente los convencionalismos sociales sino la propia Elvira la que ha de superar su educación moral. Esto se desprende cuando Peter quiere seducirla en el despacho, ante el cuadro del general, y Elvira reacciona como si fuera una afrenta a la imagen de su padre, pero se contiene siguiendo su educación conservadora y recatada. No puede perder su *honra* al menos, traicionando la memoria familiar. La democracia la ha convertido en una mujer independiente y libre a nivel legal, pero no libre de sí misma y las ataduras morales asimiladas.

Borau critica con suma mordacidad esta oscurantista educación sexual sostenida por el franquismo. Unos valores conservadores que germinaron durante la contienda, en donde se culpaba a las ideas marxistas o liberales de la relajación en la decencia con el fin mismo de destruir a la familia cristiana⁶⁹.

Para el director, en cambio, es esa educación sexual represiva la que ha dañado tan notablemente la psicología de sus personajes, revisando desde este original y tan llamativo punto de vista las secuelas de ese pasado en la sociedad⁷⁰. En ello se incide cuando Teo pretende que su perro Ollie se “empareje” con una de las sobrinas de Elvira mientras esta reaccionará airada contra tal aberración. Sin embargo, el ingenuo y enfermo Teo le responderá que no está loco, “¿por qué no pueden copular si están de acuerdo...?”. A lo que añadirá: “besar a una señorita a la luz de la luna; eso sí que es una aberración” (luego la acabará besando). Tales elementos solo subrayan aún más la naturaleza afectada

69 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 132-135.

70 L. ALONSO TEJADA, *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona: Luís de Caralt., 1977.

psicológicamente de Teo. El trastorno del dueño parece haberse trasladado al perro, debido al uso que hace de este para sus propios juegos.

Ollie acabará teniendo una relación con Popea, la perra de Alberto, de forma endogámica (porque son de la misma camada), como paralelamente harán Teo y Elvira. Pero la sexualidad es un ardid de Borau para retratar la faz interna de la sociedad española, a través de los protagonistas, y ofrecernos una mirada tersa, áspera y desnuda (nunca mejor dicho) de esos aspectos tan negativos (o tragicómicos) que dejó tras de sí el franquismo donde los modelos hombre y mujer fueron tan idealizados, rígidos y compartimentados⁷¹. Así, Elvira se convertirá en una mujer fuerte y decidida, mientras que Teo, mucho más débil, será incapaz de salir de su comfortable entorno ni liberarse de sus mitos eróticos.

La elección de la actriz que encarna a la Tata también ofrece un toque muy simbólico. Recordemos que Imperio Argentina representó en su tiempo el modelo de mujer liberal cuando se enamoró de Rafael Rivelles y su marido, Florián Rey, el reputado director de cine, interpuso una demanda contra ella en pleno franquismo: “Aquello significaba que, a todos los efectos, se me consideraba una mujer casada que había cometido adulterio, abandonando marido e hijo; me había convertido oficialmente en una prostituta”, declara la propia Imperio Argentina en sus memorias, bajo el título *Malena Clara*⁷². Y hay un momento muy concreto en el que Borau le hace su particular homenaje cuando cantan la jota, emulando aquel papel estelar que ella misma encarnó en *Nobleza baturra* (1935), de Florián Rey. Y frente al modelo de mujer instaurado en la mítica encarnación de los valores del régimen, *Raza* (1941), donde “la figura femenina idealizada, cruce de virgen y madre, ejemplo de belleza y virtud, salvaguarda de la raza, la moral y el orden tradicional y protectora transmisora de la conciencia nacional”⁷³, nos encontramos con una mujer que los representa y los trasgrede a la vez.

Los representa como la abnegada Tata pero los trasgrede en el momento en el que se descubre en la relación con el padre de Elvira y Alberto.

Asimismo la música, aunque ajena al propio director y realizada por encargo, cuenta con un guiño a la memoria franquista, porque es utilizado el *Cara al sol* tocado al revés, como una sátira o la vuelta de hoja a una lectura diferente del régimen⁷⁴. Pero, en el fondo, este hecho es muy indicativo del proceder irónico de Borau. Cuando en plenos años 70 se hacía referencia a los traumas y los daños psicológicos de los niños de la guerra y la posguerra, principalmente de los vencedores, resistiéndose a ahondar en aquellos que habían perdido la con-

71 M^a Pilar AMADOR CARRETERO, “La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 1 (2010), p. 3-22.

72 Amelia CASTILLA, “Imperio Argentina reconstruye su intensa vida en sus memorias”, *El País* (29 de octubre de 2001).

73 M^a P. AMADOR CARRETERO, *op. cit.*, p. 8.

74 C. F. HEREDERO, *op. cit.*, p. 416.

tienda, ofrece su particular visión para criticar a la dictadura, a sus obsesiones y esa incapacidad suya de afrontar su pasado⁷⁵.

Tata mía se estrenaría en plena democracia, en un marco en el que el Gobierno socialista de Felipe González no quiso implicarse, dando la contienda como un capítulo terminado, dejándolo como competencia exclusiva para el estudio del campo de la historia⁷⁶. “Se apostó por una forma de memoria cercada en lo científico y despojada de las pasiones ideológicas del pasado”⁷⁷. La misma UGT patrocinó dos simposios en Madrid, a través de su Fundación Pablo Iglesias. También se celebraron diversos congresos de historia en Valencia, Salamanca, Barcelona y Granada y, añadido a esto, el diario *El País* editó dos series coleccionables sobre la contienda, una de ellas dirigida por el prestigioso hispanista Edward Malefakis. Amén de otra serie de publicaciones y eventos tanto en el ámbito nacional como internacional⁷⁸.

Pero, a pesar de esa falta de iniciativa institucional, surgieron diversos proyectos a nivel cinematográfico, en este contexto conmemorativo previo, como *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Fernando Fernán Gómez, *Las memorias del general Escobar* (1984), de José Luis Madrid, *La vaquilla* (1985), de Luis G. Berlanga o *Réquiem por un campesino español* (1985), de Francesc Betriu, o al calor de la fecha, *La guerra de los locos* (1986), de Manuel Matji, *Dragon Rapide* (1986), de Jaime Camino y, por supuesto, la película en cuestión, *Tata mía* (1986), además de la serie, *The Spanish Civil War* (La Guerra Civil española), con el asesoramiento de los historiadores anglosajones Ronald Fraser, Hugh Thomas y el español Javier Tusell⁷⁹.

Además, obtuvo buenas calificaciones, que destacarían algunos de sus valores intrínsecos. José Luis Guarner diría de ella, en el momento de su estreno, que “Tata mía es, a la vez que una inteligente comedia de observación, una bastante insólita historia de amor”⁸⁰, en la que subrayaba la buena interpretación de los protagonistas. Antonio Lara, por su parte, destacaría como virtudes que era “muy compleja y enormemente difícil [de interpretar], por encima de su aparente sencillez”⁸¹.

En una lectura posterior el historiador y crítico de cine José María Caparrós la dibuja como una obra poco creíble en su composición pero con algunos brillantes aciertos: “La nostalgia y la deformación de la época franquista,

75 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 290.

76 W. L. BERNECKER y S. BRINKAMANN, *op. cit.*, p. 233-234. Aunque sí aprobaría, en 1984, una ley destinada a indemnizar a las víctimas de la represión.

77 *Ibidem*, p. 235.

78 J. A. MARTÍNEZ MARTÍN, “Crónica de un cincuentenario”, *Arbor*, núm. 491-492 (1986), p. 245-253.

79 M. RICHARDS, *op. cit.*, p. 323 y M. CRUSELLS, *op. cit.*, p. 222-235.

80 José Luis GUARNER, “Tata mía”, *La Vanguardia* (6 de febrero de 1986).

81 Antonio LARA, “Tata mía”, *Ya* (23 de diciembre de 1986).

en ciertos estratos de la sociedad española, posee visos de realidad y agudeza intelectual”⁸².

Complementando a Caparrós, Carlos F. Heredero diría de ella que

“*Tata mía* esconde un doloroso exorcismo de fantasmas personales, una dura y amarga reflexión sobre los traumas del pasado y las sombras del futuro de tonos escépticos y desencantados. Su envoltorio de comedia y su frágil disfraz no consiguen disimular la multiplicidad de serios y graves temas cruzados que invaden su interior, casi hasta convertir el film en una de las obras más densas y ambiciosas de su director”⁸³.

Irónicamente, en contraposición a lo que siempre sostuvo Borau de que nunca haría una película histórica (ni musical)⁸⁴, tal y como se entiende en el marco de los géneros cinematográficos, sí la hizo, sin ser esa su intención última, como hemos ido revelando. Tal vez no realizó su obra más acabada, sin embargo, sí ponía en evidencia la importancia y sujeción de la sociedad hacia su memoria, una memoria que, después de todo, como señala Juliá, no acababa en la Transición, ni que eso “no significa que no quedara nada por hacer”⁸⁵. Al revés, se abría una puerta muy sugerente de la que todavía extraemos nuevos significados. Puesto que, tal y como ya indicaba Rosenstone, el cine invita a “reflexionar sobre nuestra relación con el pasado”⁸⁶.

CONCLUSIÓN

Tata mía es una película única en su género. No se trata de una historia más sobre la Guerra Civil, sino sobre sus efectos, pero tampoco se podría catalogar como una comedia o un drama exactamente (pero a la vez, lo es), sino más bien reúne una serie de ingredientes muy heterogéneos y se ha de valorar a diferentes niveles interpretativos: memoria de la guerra y del franquismo, evolución social y retrato emocional de la sociedad. A partir de aquí, como se ha ido desgranando, las lecturas que se pueden extraer son muy diversas. Es cierto que la trama se entiende mucho mejor si la ubicamos en el contexto de los años 70. Por desgracia para Borau, ante los problemas endémicos de financiación de sus proyectos, tuvo que posponer su rodaje más de un lustro y en ese tiempo

82 J. M. CAPARRÓS LERA, *op. cit.*, p. 292-294.

83 C. F. HEREDERO, *op. cit.*, p. 409.

84 A. SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, p. 317.

85 S. JULIÁ, “Memoria...”, p. 71.

86 R. A. ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 14.

se había operado un cambio notable en la sociedad española. Aún con todo, el ágil y amargo retrato generacional es sumamente fascinante y complejo. La mirada que hace, la de unos herederos de la contienda infantiles que no han sabido superar sus propios traumas, vinculados al legado de sus familias, se contraponen a las visiones heroicas ofrecidas por el cine franquista o restaurador de la Transición, para componer un nuevo enfoque sobre las inefables secuelas psicológicas que derivaron de la contienda. Los complejos personajes, unos excelentes Carmen Maura, Alfredo Landa, Miguel Rellán (Goya mejor actor de reparto) hasta la ya mayor Imperio Argentina, icono cinematográfico de otro tiempo, desfilan ante nosotros con el patetismo de una derrota moral ante la historia.

Porque Borau no construye un relato cómodo sino ácido, conjuga los diversos ingredientes históricos y, sobre todo, humanos, para dar ese tono mordaz hacia unos ecos del pasado que tan negativamente han afectado a las personas. Y deja, sobre todo, en evidencia la mala herencia legada por los padres vencedores de la guerra a los hijos de la misma. Pero, además, saca a relucir algunos aspectos destacados de la Transición, punto de la ruptura mental que supusieron los dos regímenes, para dejar al descubierto las hondas y desgarradoras amarguras que el franquismo pretendió ocultar, y que el tótem sagrado de la guerra impidió. O, incluso, recoge mitos que, sin quererlo, en la necesidad de encontrar los debidos consensos de la Transición, beneficiaron a los vencedores, aduciendo que la guerra tuvo una responsabilidad compartida.

Borau, en suma, no bucea en el pasado como una manera de restablecer los puentes rotos o como una fórmula indagadora sobre nuestros mitos sino como una pícaro y mordaz manera de hacer mirar en el espejo a una sociedad gravemente afectada por ese desgarrar que supuso la contienda, del que tampoco se libraron las propias familias vencedoras de la guerra. Los arriesgados valores simbólicos de la trama (sobre todo, en lo relativo al incesto entre los protagonistas) están ahí, las contradicciones a las que nos vemos sujetos los seres humanos. Borau dirigió una trama aparentemente fácil de ver pero complejo de interpretar, en el que la historia, la memoria y el imaginario social constituyen su principal esencia, una metáfora, donde nos muestra, de este modo, la importancia que cobra el cine a la hora de codificar o radiografiar el retraso de una sociedad, como era el caso, española, en el marco de la Transición.

BIBLIOGRAFÍA

- “Muere José Luís Borau”, *El Mundo* (23, noviembre de 2012).
 Paloma AGUILAR FERNÁNDEZ, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza, 1996.

- L. ALONSO TEJADA, *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona: Luís de Caralt, 1977.
- M^a Pilar AMADOR CARRETERO, “La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 1 (2010), p. 3-22.
- Julio ARÓSTEGUI y François GODICHEAU (eds.), *Guerra Civil. Mito y Memoria*, Madrid: Marcial Pons, 2006.
- Walter L. BERNECKER y Sören BRINKAMANN, *Memorias divididas*, Madrid: Abada Editores, Madrid, 2009.
- José Luis BORAU, “Cuenta su película”, *Fotogramas*, núm. 1.726 (1987).
- Zira, BOX, *España, año cero*, Madrid: Alianza, 2010.
- José María CAPARRÓS LERA, *El cine español de la democracia*, Barcelona: Antrophos, 1992.
- Pedro CARVAJAL URQUIJO, *Julián Grimau: el último muerto de la guerra civil*, Madrid: Aguilar, 2003.
- Amelia CASTILLA, “Imperio Argentina reconstruye su intensa vida en sus memorias”, *El País* (29 de octubre de 2001).
- Josefina CUESTA, *La odisea de la memoria*, Madrid: Alianza, Madrid, 2008.
- Josefina CUESTA BUSTILLO (ed.), *La depuración del funcionario bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 2009.
- Magí CRUSELLS, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona: Ariel, 2000.
- Vicente DOMÍNGUEZ, *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2005.
- José Antonio ESCUDERO (dir.), *La Iglesia en la historia de España*, Madrid: Fundación Rafael del Pino, 2014.
- Francisco ESPINOSA MAESTRE (ed.), *Violencia roja y azul*, Barcelona: Crítica, 2010.
- Peter William EVANS (ed.), *Spanish Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Ángel FERNÁNDEZ-SANTOS, “Comedia para no reír”, *El País* (23 de diciembre de 1986).
- Ian GIBSON, *Federico García Lorca*, Barcelona: Crítica, 1994.
- Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA y Rocío NAVARRO (eds.), *La España del Frente Popular*, Madrid: Comares, 2012.
- Robert GRAHAM, *España, Anatomía de una democracia*, Barcelona: Plaza y Janés, 1985.
- José Luis GUARNER, “Tata mía”, *La Vanguardia* (6 de febrero de 1986).
- Carlos F. HEREDERO, “Un insólito ejercicio de estilo. *Tata Mía*”, *Dirigido por*, núm. 143 (1987).

- Carlos F. HEREDERO, *José Luis Borau*, Madrid: Filmoteca Española, 1990.
- Javier HERNÁNDEZ RUIZ y Pablo PÉREZ RUBIO, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona: Paidós, 2004.
- Santos JULIÁ y José-Carlos MAINER, *El aprendizaje de la libertad*, Madrid: Alianza, 2000.
- Santos JULIÁ (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid: Taurus, 2006.
- Santos JULIÁ, “Cosas que de la transición se cuentan”, *Ayer*, núm. 79 (2010), p. 297-319.
- Antonio LARA, “Tata mía”, *Ya* (23 de diciembre de 1986).
- Alfonso LAZO, *Una familia mal avenida. Falange, Iglesia y Ejército*, Madrid: Síntesis, 2008.
- José Manuel G. MARTÍN DE LA PLAZA, *Imperio Argentina: vida de una artista*, Madrid: Alianza, 2003.
- Luis MARTÍNEZ DE MINGO, *José Luis Borau*, Madrid: Fundamentos, 1997.
- J. A. MARTÍNEZ MARTÍN, “Crónica de un cincuentenario”, *Arbor*, núm. 491-492 (1986), p. 245-253.
- Enrique MORADIELLOS, “Ni gesta heroica ni locura trágica: nuevas perspectivas históricas sobre la guerra civil”, *Ayer*, núm. 50 (2003), p. 11-40.
- Enrique MORADIELLOS, *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelona: Península, 2004.
- Manuel PALACIO (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva: 2011.
- Paula PONGA, *Carmen Maura*, Barcelona: Icaria, Barcelona, 1993.
- Charles POWELL, *España en democracia, 1975-2000*, Barcelona: Plaza y Janés, 2001.
- Julio PRADA RODRÍGUEZ, *La España Masacrada*, Madrid: Alianza, 2010.
- Paul PRESTON, *El triunfo de la democracia en España: 1969-1982*, Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- Paul PRESTON, *El Holocausto español*, Barcelona: Debate, 2011.
- José Manuel RECIO, *Biografía y películas de Alfredo Landa*, Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- Alberto REIG TAPIA, *La cruzada de 1936. Mito y memoria*, Madrid: Alianza, 2006.
- Michael RICHARDS, *Historias para después de una guerra*, Barcelona: Pasado & Presente, 2013.
- Robert A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes*, Barcelona: Ariel, 1997.
- Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Cine y Guerra Civil española del mito a la memoria*, Madrid: Alianza, 2006.
- Bernardo SÁNCHEZ SALAS, *Borau. La vida no da para más*, Madrid: Pigmalion Edypro, 2002.

- Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Borau*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1990.
- Agustín SÁNCHEZ VIDAL, “Incesto vs. Guerra Civil”, *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1991, p. 305-326.
- Johan María TOMASA, *Franquistas contra franquistas*, Barcelona: Debate, 2016.
- Iván TUBAU, “Xabier Elorriaga, catalán universal y vasco”, *El Ciervo. Revista mensual de pensamiento y cultura*, núm. 493 (1992), p. 41-42.
- Javier TUSELL y Álvaro SOTO (eds.), *Historia de la Transición 1975-1986*, Madrid: Alianza, 1996.
- Javier TUSELL, *La Transición a la democracia*, Madrid: Espasa, 2007.
- Álvaro SOTO, *Transición y cambio*, Madrid: Alianza, 2005.
- Herbert R. SOUTHWORTH, *La destrucción de Guernica: periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, Barcelona: Ruedo Ibérico, 1977.

ARTÍCULO RECIBIDO: 29-02-16, ACEPTADO: 29-02-16