

GOLPE A LA TRANSICIÓN
El secuestro de *El crimen de Cuenca*
(1978-1981)

Primera edición: marzo 2012

© Emeterio Diez Puertas

© de esta edición: Laertes S.A. de Ediciones, 2012

C./Virtut, 8 - 08012 Barcelona

www.laertes.es

Diseño cubierta: Nino Cabero Morán / OX Estudio

Fotocomposición: JSM

ISBN: 978-84-7584-858-7

Depósito legal: B-7531-2012

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual, con las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos reprográficos, <www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

EMETERIO DIEZ PUERTAS

GOLPE A LA TRANSICIÓN
El secuestro de *El crimen de Cuenca*
(1978-1981)

LAERTES

«Este tipo de provocaciones solo sirven para poner en peligro toda la Transición. Ya está el Ejército bastante inquieto como para darle más argumentos.»

Declaración de Adolfo Suárez sobre la película *El crimen de Cuenca* (Herrero, 1986).

«El contexto está complicado; no se busquen conflictos entre instituciones,
que podemos tener problemas»

Fernando Abril Martorell, vicepresidente del Gobierno (14-5-1980).

A mis hermanas: Luisa y Valle

Índice

1. El cine como probador de democracias.	13
2. La realidad supera la ficción: el <i>caso Grimaldos</i> (1910-1927)	24
3. Juan Antonio Porto (1969-1976)	34
4. La Transición: hecho histórico y concepto político (1973-1982)	40
5. Lola Salvador Maldonado (1976-1978)	51
6. Alfredo Matas y Jesús Vicente Chamorro (1978)	57
7. La versión «crónica de unas torturas» (Noviembre de 1978-febrero de 1979)	64
8. «Aquí se tortura como en la dictadura» (1979-1982)	70
9. La versión «la justicia tira de la manta» (Diciembre de 1978-febrero de 1979)	79
10. Pilar Miró (Febrero-marzo de 1979)	91
11. La versión «filme documento» (Abril de 1979)	100
12. Las fuerzas vivas de Cuenca (Abril de 1979)	107
13. La versión de rodaje (Junio-agosto de 1979)	114
14. Del papel a la pantalla (Agosto-noviembre de 1979)	121
15. «Esto lo debe ver Interior» (Octubre-diciembre de 1979) ..	134
16. Kafkiano: la suspensión de la licencia de exhibición (11 de diciembre de 1979)	145
17. La anulación del estreno (13 de diciembre de 1979)	156
18. Clasificada «S» (28 de diciembre de 1979)	166
19. El escándalo de <i>El crimen de Cuenca</i> (Diciembre de 1979-enero de 1980)	173
20. Ricardo de la Cierva: enmendar el inmenso error (17 de enero de 1980)	180
21. Los Ruiz-Giménez y Carlos Gortari (25 de enero de 1980)	189

22. Entra el Ejército: el secuestro (31 de enero de 1980)	196
23. Lectura oblicua: la imagen negra de la Guardia Civil	204
24. El pacto para retrasar el estreno en el País Vasco (4 de febrero de 1980)	211
25. Suárez se niega a ver la película (14 de febrero de 1980) . . .	216
26. Desmayos, decepción y rabia en Berlín (25 de febrero de 1980)	223
27. El procesamiento de Pilar Miró (15 de abril de 1980)	234
28. Ifigenia en Madrid (24 de abril de 1980)	244
29. Operación Miró frente a Operación Galaxia (9 de mayo de 1980)	253
30. Pacto de silencio sobre las torturas	261
31. Salida de pata de banco en el Parlamento (14 de mayo de 1980)	268
32. La moción de censura contra Suárez (28 de mayo de 1980) . .	280
33. El fin de la censura gubernativa (6 de junio de 1980)	289
34. Victorias legales: Se declara nula la suspensión de la licencia (23 de septiembre de 1980)	295
35. Victorias parlamentarias: el nuevo Código militar (22 de noviembre de 1980)	303
36. La muerte por torturas de Joseba Arregi (13 de febrero de 1981)	310
37. La noche más larga: el 23-F (23 de febrero de 1981)	316
38. El <i>caso Almería</i> (9 de mayo de 1981)	324
39. El fuego de la ultraderecha (1974-1981)	330
40. El estreno (13 de agosto de 1981)	336
41. Inestabilidad y desgaste del Gobierno	348
42. Símbolo de la libertad de expresión	355
43. Golpe a la Transición	361
44. «Las manzanas podridas»	371
45. Referencias bibliográficas	377
46. Ficha de <i>El crimen de Cuenca</i>	382
47. Índice onomástico	383

1. El cine como probador de democracias

En enero de 1979, Pilar Miró recibe la oferta de dirigir una película titulada *El crimen de Cuenca*. Es un filme de encargo, una propuesta del productor Alfredo Matas. El guion ha sido escrito por Juan Antonio Porto y Lola Salvador Maldonado, además de la colaboración no acreditada del fiscal Jesús Vicente Chamorro. El argumento se basa en un hecho real que alcanzó gran eco popular a comienzos del siglo xx. Entonces se produjo uno de los mayores errores judiciales en la historia de los tribunales. Dos campesinos fueron torturados por la Guardia Civil y condenados a 18 años de cárcel por un crimen que nunca cometieron, ya que el asesinado, José María Grimaldos, apareció vivo años después.

Con *El crimen de Cuenca*, Alfredo Matas quiere emular el éxito de *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*, 1978). Este filme angloamericano había conseguido todo tipo de premios internacionales (Oscar, Globo, BAFTA...) y casi 3,5 millones de espectadores en España. La clave de su triunfo radicaba, por un lado, en su tono de denuncia. Era un alegato contra el cruel régimen carcelario de Turquía. Por otra parte, el excelente trabajo de dirección, interpretación, fotografía y producción artística habían conseguido que las escenas de palizas, violaciones y celdas de castigo dejasen sobrecogidos a los espectadores. Bajo parámetros similares, *El crimen de Cuenca* pretende denunciar las torturas en dependencias policiales y hacerlo con unas imágenes que pongan a prueba el estómago de los españoles, aunque ello suponga bordear peligrosamente la clasificación «S». Más bien, quienes quieren esto son Lola Salvador Maldonado, Alfredo Matas y Pilar Miró. Porque Juan Antonio Porto y Jesús Vicente Chamorro se descuelgan. Ven el *caso Grimaldos* de otra forma. Por otra parte, es verdad que sacudir las conciencias es una de las funciones del artista, pero, en opinión de Porto, es mejor sugerir la violencia de las torturas que «recrearse» en ella.

Lo cierto es que, meses después, y a la vista de la película terminada, el productor recibe inquietantes señales de alarma. Las escenas de torturas, que ya eran muy duras en el guion de Lola Salvador, proyectadas en la pantalla lo parecen mucho más. Se ve cómo la Guardia Civil clava astillas de madera entre las uñas de uno de los detenidos, cómo introduce ganchos de hierro en la boca o cómo arranca un bigote con unas tenazas. Es verdad que, al público de hoy, estas escenas quizás no le resulten tan escandalosas. Está acostumbrado al cine *gore* y a Tarantino y sus imitadores. Pero entonces el público vomita y se desmaya, como sucede meses después en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

Además, ¿de qué trata *El crimen de Cuenca*? ¿De las torturas que la Guardia Civil cometió en 1913? ¿De las que perpetra en ese momento, 1979, contra terroristas y delincuentes? ¿La película forma parte de una conspiración de la izquierda para echar a la Benemérita del País Vasco y convertirla en un cuerpo civil? ¿Que Pilar Miró sea militante socialista y asesora de imagen de Felipe González confirma esa hipótesis? Hay que tener en cuenta que la película ha coincidido con uno de los momentos más difíciles de la naciente democracia. Cada fuerza política, cada facción y cada grupo de presión, incluidas las fuerzas vivas de la provincia de Cuenca, ven en ella cosas extrañas. Su lectura del filme está marcada por un contexto realmente complicado. Los muertos y heridos en atentados terroristas, los secuestros, el impuesto revolucionario, la quema de librerías y de cines por la ultraderecha, la crisis económica, el paro, las drogas, la delincuencia, los procesos autonómicos que son vistos como separatismos, una ley del divorcio que se interpreta como el fin de la familia y, por supuesto, las conspiraciones militares, políticas, periodísticas y empresariales de todo tipo e intención, todo ello incide a la hora de pronunciarse sobre la película.

En concreto, 24 horas antes de su estreno, el Ministerio de Cultura impide la exhibición de *El crimen de Cuenca* y, semanas más tarde, un juez militar ordena su secuestro. El Ejército considera que las escenas de tortura constituyen un delito de injurias contra la Guardia Civil. No está claro si el estamento militar quiere prohibir *El crimen de Cuenca* para siempre o tan solo busca retrasar su estreno cierto tiempo. Pero cuando la película se proyecta en el Festival Internacional de Cine de Berlín burlando el secuestro, el juez da un paso más y decide procesar y someter a un consejo de guerra a Pilar Miró. Esta se ha situado en primera línea a la hora de defender la película y, con sus declaraciones a la prensa, se ha convertido en la «autora» del filme. De momento, la di-

Pues bien, entre aquel momento de osadía en que Pilar Miró rodó las durísimas escenas de torturas y este otro momento de angustia, entre aquella Diana y esta Ifigenia, se sitúan unos hechos históricos que trascienden el lado humano de todo aquello. El secuestro de *El crimen*

de Cuenca y el procesamiento de Pilar Miró constituyen uno de los hechos paradigmáticos de lo que fue la Transición. Estamos ante un acontecimiento cuya interpretación supera los límites de lo que sería una historia sectorial, como es la Historia del Cine. *El crimen de Cuenca*, en este sentido, forma parte de la Historia de España con mayúsculas. La historia que da cuenta de las acciones individuales y colectivas que cambian las sociedades. Allí donde se recogen las grandes batallas, las revoluciones, las migraciones masivas, los tratados internacionales, los descubrimientos científicos, las obras artísticas geniales o la paulatina conquista de oportunidades sociales. La historia, en una palabra, que nos muestra los hechos en los que los pueblos se juegan su futuro. Por eso *El crimen de Cuenca* se menciona cada vez más en los libros que tratan de la Transición. Ya está en la crónica de este periodo (Sinova; Juliá, Pradera y Prieto; Laviana), en la autobiografía de sus políticos (Guerra), en la biografía de uno de sus máximos líderes, Adolfo Suárez (García Abad; Herrero), y en ciertos trabajos de síntesis e interpretación (Fusi; Fundación Pablo Iglesias; Sánchez-Terán; Pitarch).

En concreto, *El crimen de Cuenca* constituye uno de los acontecimientos históricos que marcan la primera legislatura democrática. Aquella que va del 1 de marzo de 1979 al 28 de octubre de 1982. Es la legislatura de los procesos autonómicos, la caída de Adolfo Suárez y el 23-F. La relevancia del filme se demuestra en el hecho de que repercute en «primeras espadas» del campo político, militar, jurídico y mediático. En su suerte intervienen políticos de la talla de Alfonso Guerra y Adolfo Suárez, generales como Antonio Ibáñez Freire y Guillermo Quintana Lacaci, juristas como Jesús Vicente Chamorro y Joaquín Ruiz-Giménez, padre e hijo, o periodistas como Juan Luis Cebrián y José Luis Balbín. Todos ellos saben que, con *El crimen de Cuenca*, el país se juega la condena y erradicación de la tortura, la libertad de expresión, el prestigio y el carácter institucional de la Guardia Civil, los límites de la jurisdicción militar, el desgaste y la caída de políticos y de partidos políticos, el papel de la prensa... y, en definitiva, el sentido y el ritmo de la Transición.

Esta es también la tesis del periodista Manuel Martín Ferrand. Por entonces escribe un artículo en *Interviú*, titulado «Sociedad y cultura», en el que dice lo siguiente: «Si yo fuera Pilar Miró mandaría imprimir unas tarjetas de visita en las que, bajo el nombre, se indicara: “Probadador de democracias”. Ese raro oficio definiría mejor el riesgo de la actividad cinematográfica y correspondería con gran exactitud a la fun-

ción social de su película. *El crimen de Cuenca* es, desde la anécdota, la prueba del nueve de nuestra naciente democracia».

Esta trascendencia social convierte la película en un caso destacado del poder del cine como agente de la historia. En realidad, tal y como defiende la historia social del cine, toda película es al mismo tiempo producto de su época y factor de cambio de esa época. Cine y sociedad se retroalimentan. Me refiero, por ejemplo, a que el poder político determina el cine que hacen los guionistas, los productores y los directores al dictar el aparato legislativo y controlar el aparato administrativo: censura, subvenciones, organización sindical, etc. Pero, al mismo tiempo, los guionistas, los productores y los directores conciben películas que marcan la agenda del Gobierno. Obligan a los políticos a tomar decisiones en cuestiones como la libertad de expresión, la pena de muerte, los derechos de las minorías, etc. Como dice Jaime Porras: «Las expresiones artísticas, y en este caso el mundo cinematográfico, representan una ventana interesante para comprender las formas en que los individuos pueden participar dentro del cambio político por medio de canales no convencionales» (5). Incluso esto se da en casos tan especiales como el que aquí nos ocupa. Quiero decir que *El crimen de Cuenca* es una película histórica y este tipo de filme suele actuar como un bucle. Alfredo Matas produce en 1979 una película sobre unos hechos que sucedieron a principios de ese siglo para hablar, en realidad, de 1979.

Ahora bien, dentro de las tres grandes opciones que la historia social del cine ofrece a la hora de estudiar las relaciones entre películas y sociedad (la producción, el texto y el uso), solo nos adentraremos de forma exhaustiva en este último enfoque. El lector no va a encontrar en estas páginas un estudio detallado de los factores económicos que posibilitan o condicionan que la película sea tal y como la conocemos. Tampoco hallará el lector un análisis textual o crítico del filme, salvo algunas obligadas referencias. El acento se pone en lo que la sociedad hace con *El crimen de Cuenca*, en lo que esa sociedad teme que la película haga en su seno, en las prácticas censoras, propagandísticas, parlamentarias, judiciales, publicitarias, de masas... en las que el filme se ve inmerso.

En concreto, nuestra hipótesis, lo que estas páginas pretenden demostrar, es que *El crimen de Cuenca* incide en cuatro cuestiones fundamentales de la Transición: 1) la película desgasta los gobiernos de Adolfo Suárez y al propio presidente, pues crea inestabilidad ministe-

rial y provoca el cese de altos cargos; 2) la película fuerza la modificación del Código de Justicia militar y de la licencia de exhibición y, con ello, ayuda a la consolidación de la libertad de expresión; 3) el secuestro de la película por la I.^a Región militar puede interpretarse como un golpe que da alas o crea un clima favorable a otro golpe: el del 23-F; y 4) las circunstancias extracinematográficas (suspensión, secuestro y procesamiento) hacen que el mensaje contra las torturas de la película pierda fuerza o que se soslaye en beneficio de la defensa de la libertad de expresión, esto es, se antepone la lucha por el fuero (la libertad de expresión) a la lucha por el huevo (los malos tratos), de modo que *El crimen de Cuenca* queda como un símbolo de las libertades que los españoles conquistan en aquellos años.

Los hechos y argumentos para defender estas hipótesis proceden de distintas fuentes. En primer lugar, el voluminoso expediente CA 80.052 del Ministerio de Cultura, depositado ahora en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGAC, Fondo 52.1). Sus muchas lagunas se han suplido con los documentos guardados por el abogado del caso, Joaquín Ruiz-Giménez Aguilar. Estos papeles los denominaremos como Archivo Ruiz-Giménez Aguilar (ARGA). Ahora bien, ninguno de estos dos fondos informa de la actuación concreta y motivada de los militares. Nos marcamos como objetivo completar este vacío, pues, como todo lo relacionado con la Transición, el papel del Ejército es el que menos se conoce. Pero la búsqueda del auto 33/80 contra la película y contra Pilar Miró, instruido por el Juzgado Militar n.º 5 de la I.^a Región militar, se saldó sin ningún resultado. El Ministerio de Defensa nos informó de que «no hemos localizado los expedientes a que hace referencia». También se nos recordó que, según la Ley 16/1985, estamos obligados a respetar el contenido de ciertos documentos, ordenamiento que, por supuesto, cumplimos, ya que las fuentes oficiales son una parte mínima de la documentación que manejamos.

Por ejemplo, ha sido de gran ayuda la información facilitada por testigos y partícipes directos de los hechos: María Dolores Salvador Maldonado, guionista de la película; Marisol Carnicero, jefe de producción de la misma; Fernando Lara, periodista y amigo de la directora; José Luis Pitarch, militar, miembro de la UMD; Esteban Greciet, director del *Diario de Cuenca*; el mencionado Joaquín Ruiz-Giménez Aguilar; Carmelo Romero, subdirector general de Cine; Carlos Gortari Drest, director general de Cinematografía; Eugenio Nasarre, sub-

secretario de Cultura; y Ricardo de la Cierva, ministro de Cultura. A todos ellos les agradezco la colaboración que me prestaron al aceptar las entrevistas o contestar un cuestionario vía *e-mail*.

Una mención especial, dentro de este apartado, merece el guionista Juan Antonio Porto. Además de concederme una entrevista, me pasó diversa documentación, en especial, su versión del guion y su Memoria de Licenciatura, titulada «El crimen de Cuenca (Datos y notas inéditos sobre una película española y el error judicial en que se basa)». La memoria se presentó en la Universidad Complutense de Madrid en junio de 1981. Entonces la película todavía estaba sin estrenar, pero las jurisdicciones militar y civil ya habían desistido del secuestro de la película y del procesamiento de Pilar Miró. En otras palabras, en esas fechas, las revelaciones de Porto sobre cómo fue la gestación de la película no podían servir de prueba de cargo contra nadie. Yo diría que incluido contra él mismo, aunque Porto no se considerase culpable de nada sino, más bien, víctima de un «atracó».

Con esta palabra, «atracó», Porto se refiere a la polémica sobre la autoría del guion, que tuvo entre seis y siete versiones. El mundo del cine está lleno de egos que, con mayor o menor honestidad, se proclaman demiurgos de una película y, en este caso, de un guion. Hasta donde podamos, vamos a soslayar esta rivalidad. Encierra miserias difíciles de probar y que no aportan nada. Y digo hasta donde podamos porque en el enfrentamiento entre los guionistas, es decir, en la disputa sobre cuál es la premisa o tesis que debe defender el filme, está la clave de lo que luego pasará con *El crimen de Cuenca*. Así lo entiende hasta el juez militar, que decide ir contra los guionistas.

Adelanto que, en mi opinión, la historia es de Juan Antonio Porto, pero el guion pertenece a Lola Salvador, mientras que Pilar Miró tiene un protagonismo posterior, pues entra como «invitada» a firmar la escritura, aunque, como luego veremos, es la que se hace responsable del guion cuando el juez militar quiere procesar a los guionistas. Quien reparte estos créditos es el productor, Alfredo Matas, el cual, por otra parte, es el que verdaderamente controla y marca la orientación del filme. Con esto quiero decir que, si se hubiese rodado el guion de Juan Antonio Porto, quizás no habría existido «el caso de *El crimen de Cuenca*» y, por lo tanto, tampoco este libro. Porto intenta el imposible de mantenerse en el proyecto y defender su postura, al tiempo que advierte que presentar a la Guardia Civil como un verdugo es una simplificación y conduce a meterse en un avispero. En cambio, el guion de Lola

Salvador, con sus durísimas escenas de tortura en medio de la película (gancho comercial para Alfredo Matas, elemento de provocación para Pilar Miró), revela una mezcla de osadía e ingenuidad, de utopismo e inconsciencia, que son las que prenden la llama. Digamos que Lola Salvador deja rodar la bola de nieve por la pendiente de la montaña esperando que, desde luego, alcance un tamaño gigantesco, pero sin calibrar que va a producir un alud y que tendrá que decidir si quiere dar la cara por ello. Hoy mismo se sorprende cuando en la entrevista que tuvimos en junio de 2010 le relato algunas de las repercusiones de la película. Incluso, considera que lo magnifico todo. Mis hipótesis son una exageración, me dice. Desde luego, le hubiese gustado que el filme hubiese ayudado a erradicar la tortura. Pero lo cierto, concluye, es que «*El crimen de Cuenca* no ha conseguido que no exista Guantánamo».

Volviendo a las fuentes, se han manejado también casi quinientos recortes de diarios y revistas. El caso tiene un impacto mediático formidable y, por lo tanto, genera una copiosa hemerografía. Es más, la prensa es partícipe de los hechos. Los medios de la ultraderecha, buenos conocedores del estado de ánimo del Ejército, nos muestran los argumentos en contra de la película. El resto, en su mayoría, se involucra en una batalla por la libertad de expresión tanto porque la entiende como propia como porque los periodistas se consideran agentes del cambio democrático. Hay que recordar que las sedes de varios periódicos y numerosos periodistas sufren atentados de los grupos de extrema derecha y de extrema izquierda. En especial, defienden la película los medios fundados en aquel momento: *El País* (1976), *Cambio 16* (1976), *Diario 16* (1976) y *La Calle* (1978). De hecho, la prensa dedica más de una docena de editoriales al filme y se la menciona en casi otros cincuenta editoriales relativos a cuestiones como la jurisdicción militar, el Parlamento, la UCD, etc. Ni antes ni después se ha dado algo parecido en la historia del cine español. Pilar Miró dirá lo siguiente al conocer que ha quedado libre de cargos: «Lo que no olvidaré nunca es la ayuda y el apoyo de la prensa».

Entre los estudios previos a estas páginas, las aportaciones más importantes proceden de Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, Juan Antonio Pérez Millán, Françoise Heitz, Begoña Siles Ojeda y Diego Galán. Gómez B. de Castro dedica siete páginas a *El crimen de Cuenca* en su tesis doctoral (reproducidas todas ellas en un libro posterior). Fue el primer investigador en tener acceso al expediente del Ministerio de Cultura, apenas diez años después del escándalo, aunque descarta

mucha de la información depositada. Bien es verdad que, como omite el número del expediente que consultó, quizás manejemos documentación diferente o tal vez solo pudo ver una parte de los papeles.

Juan Antonio Pérez Millán y Diego Galán, por su parte, eran amigos de Pilar Miró y, por lo tanto, conocen de primera mano lo que sucedió aquellos días. Ambos, además, utilizan cartas, diarios y otros documentos facilitados por la directora o por su hijo, Gonzalo Miró. Sus libros, en otras palabras, contienen numerosos testimonios autobiográficos y suplen lo que sería una entrevista personal con la realizadora. Diego Galán, por ejemplo, es el periodista que llega a comparar el procesamiento de Pilar Miró con el *caso Dreyfus*, otro atropello judicial en nombre de la «razón de Estado». Conmocionó la Francia de finales del siglo XIX y dio lugar a una guerra mediática en la que se escribió el famoso «Yo acuso» de Zola.

Finalmente, las tesis doctorales de Françoise Heitz y de Begoña Siles Ojeda tienen menos valor para nuestro enfoque dado que se trata de análisis textuales. Siles Ojeda, en concreto, estudia el sujeto femenino que se perfila en la obra de Pilar Miró y entiende *El crimen de Cuenca* como una crónica periodística naturalista y siniestra de una España dominada por los caciques. Françoise Heitz habla de un filme de denuncia política que utiliza el cine para desenmascarar y esclarecer la memoria colectiva a través de un relato ficcional en clave naturalista: seguimiento escrupuloso de los sucesos, rodaje en el lugar de los hechos, cuidadísima ambientación... Más interés tiene para nosotros las páginas que dedica a la recepción del filme, aunque la mayor parte de su información procede de Pérez Millán.

Volviendo a la que fue la principal protagonista de aquellos sucesos o, más bien, su cara pública y su principal víctima, estamos seguros de que Pilar Miró pondría muchas pegas a un libro como este. Diría que está equivocado porque propone un planteamiento extracinematográfico. Incluso le irritaría. Me explico. Para Pilar Miró lo peor que le sucedió a *El crimen de Cuenca*, desde el momento en que el Gobierno retuvo la licencia de exhibición, fue que dejó de ser una película a secas, esto es, un filme que debía ser valorado por sus cualidades artísticas y, por lo tanto, perteneciente a una historia del cine entendida como juicio de gusto de las propiedades éticas, formales y técnicas de los objetos estéticos. Con la intervención gubernamental, *El crimen de Cuenca* pasa a formar parte de la batalla política de entonces y, en el futuro, esto es, en estas páginas, de la historia de la Transición. Pilar

Miró lo expresó así: «Lo que ocurrió con ella es como si tienes un niño, y le dan una paliza y te lo dejan sentado en un silloncito para toda la vida. Descerebrado y en un carrito hasta que se muere. Y después te preguntan: “Oiga, este niño, ¿estaba sano?”. Y tú sabes que estaba sanísimo, pero ya no puedes hacer nada».

Este «cabreo» de Pilar Miró («ya no ven mí película sino una deformación de ella») es un tanto injustificado y encierra ciertas contradicciones. Un filme no es (o no es solo) lo que sale de la sala de montaje, lo que el artista decide, sino lo que el público ve. La diferencia entre artefacto (la película físicamente) y objeto estético (el juicio sobre la película) se basa, precisamente, en que todo texto artístico es una obra abierta leída desde un horizonte histórico y cultural concreto. El público tiene derecho a interpretar el sentido autoral dentro de unos márgenes. Eso es lo que, precisamente, hicieron quienes la prohibieron. Para ciertos militares *El crimen de Cuenca* era un ataque a la Guardia Civil y una denuncia de sus supuestas torturas en el País Vasco. Entendían, además, que los espectadores iban a hacer esa misma lectura y, por lo tanto, la secuestraron. En otras palabras, Pilar Miró no tiene en cuenta que las películas siempre escapan al control de sentido que el director o el autor pretende imponer. En esto *El crimen de Cuenca* no podía ser una excepción. Lo fue, como venimos insistiendo, en los efectos políticos, institucionales, judiciales, electorales, etc. de esas lecturas. Es más, si Pilar Miró recibe numerosas advertencias por las escenas de torturas durante el proceso de guion, rodaje y montaje es porque ya se está especulando con una futura lectura de este tipo por parte de un sector del público. Solo que ella (y Lola Salvador y Alfredo Matas) pensaba que nadie se atrevería a prohibirla. Por esto mismo resulta inútil la advertencia o aviso en forma de cartel que se coloca al comienzo de la película, un texto donde se dice que el filme no quiere ofender a nadie (inútil salvo a efectos legales, naturalmente). *El crimen de Cuenca* se ve entonces y se verá en el futuro, al menos en los libros de historia, como la película de torturas secuestrada por el Ejército: un síntoma de que en 1979 España estaba bajo un régimen de libertad vigilada.

Por otro lado, Pilar Miró, siendo ella una víctima, adopta también una actitud victimista para con la película, que creemos equivocada. *El crimen de Cuenca* no salió de todo aquello como un «niño descerebrado». Al contrario, se convirtió en un mito, en un héroe que se engrandece cuanto más le vituperan y golpean. El ejemplo arquetípico en nuestra tradición es Jesús, aunque ella quizás preferiría recordar a

aquellas personas que pasan de la cárcel a dirigir un país, como Mandela. De hecho, *El crimen de Cuenca* fue la película más taquillera de 1981 y, en menos de dos años, ella misma pasó de estar procesada por los militares a ser directora general de Cine (1982-1985) y directora general de Radio Televisión Española (1986-1989). Quienes pretendieron retener, prohibir o cortar la película hicieron de *El crimen de Cuenca* un símbolo de la libertad de expresión. Y esto, como vamos a ver en las páginas que siguen, es precisamente lo que inquieta al poder. Teme que el cine sea algo más que cine. Teme que, en los periódicos, las informaciones cinematográficas pasen de la sección de Cultura a ocupar grandes titulares en las secciones de Nacional, Internacional, Sociedad y hasta Opinión. Teme que una película salga en la portada de un diario sin que sea por un premio u otra frivolidad. Porque entonces es que el cine está «causando problemas».

2. La realidad supera la ficción: el *caso Grimaldos* (1910-1927)

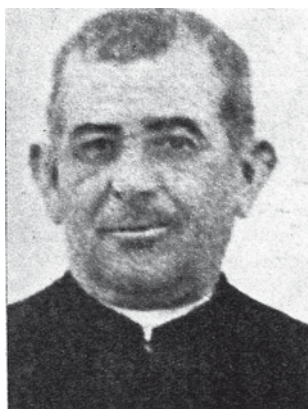
El crimen de Cuenca se basa en unos sucesos reales acaecidos entre 1910 y 1927. Dichos sucesos, conocidos como el *caso Grimaldos*, tuvieron una amplia repercusión en la prensa y en la tradición oral popular, sobre todo, en los romances de ciego. El caso, por lo tanto, era casi de dominio público cuando se rodó y estrenó la película, aunque no se conocía en toda su complejidad y exactitud. Uno de los relatos más tempranos de lo que pasó en los alrededores de Osa de la Vega se lo debemos a Luis Jiménez de Asúa. En 1927 narró lo sucedido en su libro *Crónica del crimen*. En aquel momento, Jiménez de Asúa era uno de los juristas más eminentes del país y pronto se convertirá en un político destacado de la izquierda. Hay que recordar que fue profesor de Derecho Penal en la Universidad Central de Madrid, militante del PSOE desde 1931, diputado por este partido, presidente del Tribunal Supremo y presidente de la República en el exilio entre 1962 y 1970, año de su fallecimiento. También se le recuerda por ser el defensor de los ciudadanos de Caltil Blanco que en 1932 lincharon hasta la muerte a cuatro guardias civiles cuando estos, intentando impedir una manifestación obrera, mataron a uno de los manifestantes: Hipólito del Corral.

Luis Jiménez de Asúa, en concreto, ve en la anécdota del *caso Grimaldos* la plasmación de toda una categoría: los males de la justicia española. Por eso convierte este gravísimo error judicial en un capítulo de su ensayo *Crónica del crimen*. Pero el libro tiene que publicarse en Argentina para evitar problemas con la censura del general Primo de Rivera. En España se edita en 1929 y después de suprimirse ciertos párrafos. El trabajo de Jiménez de Asúa, o mejor dicho, el capítulo «El error judicial en el *caso Grimaldos*», ha servido desde entonces de base

para todos los libros y trabajos que se han escrito sobre el crimen de Osa de la Vega que nunca existió (Sender, Ferres, Porto, Maldonado) y, por supuesto, para el guion de la película (Porto, Maldonado, Miró).

Según estas fuentes, el *caso Grimaldos* comienza el 21 de agosto de 1910. En esa fecha, un pastor de 28 años, llamado José María Grimaldos, natural de Tresjuncos, desaparece en el pueblo conquense de Osa de la Vega. Como es pequeño y de escasas luces, y hasta un poco deficiente, un ceporro, todos le llaman «El Cepa». Dado que tiene la costumbre de desaparecer sin dar explicaciones, durante varios días nadie hace notar su ausencia. Sin embargo, poco a poco, comienza a correr el rumor de que Grimaldos ha sido asesinado para robarle el dinero de la venta de unas ovejas. Se habla de entre 250 y 300 pesetas, aunque, en realidad, las vendió por veinte duros, de los cuales cinco había entregado a su madre.

El 12 de septiembre de 1910 el hermano mayor de José María, Urbano Grimaldos, denuncia su desaparición. Le acompañan varias personas dispuestas a declarar que se ha cometido un crimen. Pero como esta iniciativa se queda en nada, días después toda la familia de «El Cepa» se presenta vestida de luto, dando a entender que ha sido asesinado. Finalmente, el juzgado de Belmonte ordena incoar un sumario, que se envía a la Audiencia de Cuenca. Los familiares están convencidos de que los asesinos de «El Cepa» son dos personas que solían burlarse de él: León Sánchez, mayoral de la finca en la que trabajaba José María, y Gregorio Valero, guarda de la misma.



En 1926 el cura Don Pedro Rufo Martínez intentó ocultar pruebas que demostraban que Grimaldos estaba vivo.

El hecho de que el cura del pueblo, Pedro Rufo Martínez, y el cacique local, Francisco Martínez Contreras, del partido conservador, apoyen las sospechas de la familia determina que el juez dicte una orden de detención contra Gregorio y León. Los antecedentes penales de ambos también influyen en la decisión del magistrado. Gregorio había estado en la cárcel por pegar a un recaudador de impuestos y León había golpeado a un agente electoral de Contreras. En realidad, este diputado de derechas estaba molesto con los habitantes de Osa de la Vega porque le votaban poco y tenía a Gregorio y a León por



En la película, el actor Fernando Rey interpretaría al cacique local, Francisco Martínez Contreras, del partido conservador. Su rivalidad política con los sospechosos del crimen favoreció que estos fueran detenidos.

anarquistas. Pero los interrogatorios, los registros y demás diligencias que ordena el juez Antonio Rodríguez y González, en los que interviene el comandante del puesto de Belmonte, el sargento de la Guardia Civil José Taboada, no conducen a nada. Gregorio y León son puestos en libertad por falta de pruebas.

Casi tres años más tarde, en 1913, llega a Belmonte un nuevo juez, Emilio Isasa Echenique. Es hijo de un ministro de Cánovas, presume de posición social y acaba de tener un gran éxito profesional con la detención del culpable de un crimen. Inmediatamente los familiares, el cura y el cacique local le presionan para que investigue la desaparición de «El Cepa». Isasa Echenique, en efecto, se toma muy en serio el caso. Lo hace por ambición personal y por un severo sentido de la justicia. Llama a la Guardia Civil y ordena que se arreste por segunda vez a Gregorio Valero y León Sánchez. Pero los primeros interrogatorios resultan infructuosos. Los dos detenidos insisten en su inocencia, si bien sus declaraciones están llenas de contradicciones. En un determinado momento, con el consentimiento del juez o por su negligencia, Grego-

rio y León son torturados y maltratados de forma brutal. Participan en estos hechos José Taboada, ahora teniente, el guardia civil Telesforo Díaz Ortega, «el más enardecido torturador», y, entre otros, Olegario García. También se hace responsable de estos hechos al teniente Gregorio Regidor.



León Sánchez, «El pastor», fue condenado, como su compañero «El Valera», a 18 años de cárcel por una sentencia del 25 de mayo de 1918.

Las torturas consiguen arrancar una confesión de Gregorio y León. El problema es que los detenidos no saben qué tienen que confesar. Entre ellos mismo se pelean y pegan. Sus declaraciones están llenas de contradicciones y esas contradicciones conducen a nuevas torturas: astillas clavadas en las uñas, ganchos en el paladar, pelos del bigote arrancados con tenazas, cortes en las orejas... En una de las versiones del guion, se narra como fueron aquellos malos tratos. La víctima es Gregorio Valero, que lleva días sin beber agua y sometido a una dieta de bacalao. El torturador, Taboada, quiere afeitarse y:



Gregorio Valero, apodado «El Valera», fue acusado de asesinar a José María Grimaldos el 21 de agosto de 1910. Su mujer y su padre también fueron detenidos como cómplices.

Comienza a enjabonarle con cierto sadismo, sin que el agua de la brocha pueda llegar a los labios de GREGORIO que la busca con movimientos espasmódicos.

TABOADA. —Pero... ¿serás guarro? ¿No se quiere comer el jabón?

GREGORIO parece estar medio muerto, casi sin reflejos.

TABOADA. —Ah... Este bigote hay que recortarlo.

GREGORIO deja caer la cabeza, prácticamente desmayado. Al hacerlo se moja el hombro y gira la cabeza para chupar agua. TABOADA le agarra entonces

de los cabellos y le levanta la cabeza. Blande la navaja frente a los ojos de GREGORIO.

TABOADA. —Te gusta el jabón, ¿eh? ¿Te lavaste bien después de matar al Cepa? ¿Eh? Ten cuidado no te muevas no te vaya a cortar.

Pasa la navaja por una de las mejillas de GREGORIO, descubriendo la piel.

TABOADA. —Esto está mejor. Pero ese bigote...

TABOADA agarra unas tenazas y de un gesto brusco arranca parte del bigote y parte de la carne...

GREGORIO. —¡Agh!

Sigue y sigue Taboada con los gritos y aullidos de Gregorio arrancándole el bigote con las tenazas.

TABOADA. —Así. Eso... Así. ¿No chillaba el Cepa cuando lo mataste? ¿Dónde lo pusiste di? ¿Estabais en el cementerio? ¿Lo enterrasteis allí?

GREGORIO sigue quejándose con aullidos.

TABOADA. —No me digas que te hago daño... Vamos. ¿Qué hicisteis con el cuerpo? Era pequeño pero algo tuvisteis que hacer con él...

Le da otro tirón bestial... La sangre salta del rostro de GREGORIO y mancha la ropa del sargento. TABOADA se levanta furioso.

TABOADA. —Te voy a matar. De aquí no sales vivo. Así que no te preocupes. No te oye nadie. Puedo hacer contigo lo que quiera. León ya ha dicho lo que tenía que decir. Asesinos... Ya podrías con él... *(Viendo las machas en su camisa.)* Cerdo... Me has manchado. Me has manchado la camisa... ¡Cerdo!

GREGORIO sangra a borbotones por la boca: un amasijo de pelos, sangre y jabón. (Porto, Maldonado, Miró, 1979: 77-80.)

Incluso la mujer de Gregorio Valero y su padre son detenidos como cómplices. La mujer permanece once días en una celda con su hija de pecho, María Jesús. La niña está a punto de morir de hambre, ya que a su madre se le retira la leche al oír los lamentos de su marido cuando le torturan.

Finalmente, las confesiones de Gregorio y León parecen guardar cierta coherencia. Incluso cada uno de ellos piensa que, en efecto, el otro ha cometido el crimen. Es más, su inculpación hace que el juez no tenga en cuenta el testimonio de una mujer que jura haber visto a Grimaldos después del 21 de agosto de 1910, fecha en la que se le supone muerto.

El problema para cerrar el caso es que falta el cadáver de José María Grimaldos. Los detenidos primero dicen que lo han enterrado en el cementerio. Allí se excava en varios lugares, pero los cuerpos que aparecen no pueden ser de «El Cepa». Uno de ellos es claramente el cuerpo de una mujer y otros llevan demasiado tiempo sepultados. Tras un nuevo interrogatorio se llega a la conclusión de que el 21 de agosto de 1910 Gregorio y León esperaron a «El Cepa» en una casita llamada el Palomar de la Vega. León le golpeó con un garrote por la espalda, mientras Gregorio lo agarraba y le daba varias puñaladas en el cuello. Después llevaron el cadáver a las cochiqueras, lo descuartizaron y dieron sus miembros a comer a los cerdos. Nunca, en definitiva, iba aparecer el cuerpo.

El juicio se celebra tiempo después. El fiscal pide la pena de muerte. El abogado defensor de León Sánchez acuerda con el abogado de Gregorio Valero que ambos se declaren culpables. Así pueden tener atenuantes que les libre del garrote. La versión del guion que llamaremos T/54.417 narra así este momento. Álvarez de Neyra y Garrido son los abogados:

ÁLVAREZ DE NEYRA. —Mira, ya sé que es tu primer caso. He leído tus informes, están muy bien, pero hay que ser pragmáticos. El fiscal se ha excedido en las provisionales, pero si sigues alegando inocencia, los mandas derecho al garrote.

GARRIDO. —La presión social es increíble, ya los has visto. La opinión pública está impresionada por el relato de los horrores del suceso. Es increíble, por el sumario se podría decir que lo cortaron en pedazos, que partieron los huesos, que ocultaron la cabeza, que dieron la carne a los cerdos, que quemaron los restos. ¡Es increíble!

ÁLVAREZ DE NEYRA. — Mira he estado hablando con León y estos brutos han participado de una forma u otra en la muerte de Grimaldos. Es cierto que no ha aparecido el cadáver, sí, pero el ambiente está demasiado podrido. A mí no me extrañaría incluso que alguien estuviese moviendo los hilos. Lo primero que hay que hacer es salvarles de la muerte y después ya veremos.

GARRIDO. —Ni siquiera se han presentado los testigos que pedí...

ÁLVAREZ DE NEYRA. —Déjalo ya, hazme caso. La culpabilidad es manifiesta. Hay que buscar el camino de los atenuantes. (Maldonado, Miró, 1979: 114-115.)

La sentencia se dicta el 25 de mayo de 1918. El tribunal popular declara a Gregorio y León culpables de asesinato y son condenados a 18 años de cárcel. Gregorio es encerrado en la prisión de Cartagena y León, en una cárcel de la provincia de Valencia. En 1924, para entonces han cumplido casi doce años de la condena, un indulto les pone en libertad condicional y vuelven a Cuenca. Ahora tienen que sufrir el desprecio y los recelos de la población. Nadie les quiere contratar, nadie se sienta a su lado en el bar.

En 1926 el cura de Tresjuncos, don Rufo, recibe una carta del párroco de Mira de la Sierra, un pueblo cercano. Su compañero le pide una partida de bautismo de un tal José María Grimaldos que va a casarse. En realidad, cohabita desde hace tiempo con una mujer con la que tiene tres hijos y quiere legalizar la situación. Tras el primer aturdimiento, ¿Grimaldos vive?, don Rufo decide no dar crédito a aquello, aunque lo comenta en el casino. De este modo, el rumor de que Grimaldos está vivo se extiende rápidamente.



La Guardia Civil conduce a Grimaldos para verificar su identidad y probar que él es la persona que se había dado por asesinada. Fotograma de El crimen de Cuenca.

Ahora bien, se dice que el aparecido es el hermano gemelo de José María, llamado Andrés, el cual murió a la edad de dos años y medio, o mejor dicho, se le dio por muerto. Este es el que ahora reclama la partida de nacimiento. Ante tal lío, la Guardia Civil tiene que intervenir. Decide traer al pueblo al hombre que ha solicitado la partida de nacimiento. Quiere