

«*El viaje de Carol*» (2002): *La Guerra Civil en un pueblo castellano*

Igor Barrenetxea Marañón

Universidad del País Vasco

Fecha de aceptación definitiva: 8 de octubre de 2008

Resumen: Ambientada en la retaguardia nacional, en una indefinida localidad castellana, durante el año 1938 hasta el fin de la Guerra Civil, *El viaje de Carol* es el modo en el que el cine reflexiona sobre el pasado. Como historiadores no debemos de olvidar que vivimos en una sociedad de la imagen, el pasado se convierte en presente en el momento en el que hacemos la misma Historia, por lo tanto, influye en la sociedad que la consume. En este sentido, Imanol Uribe activa los mecanismos de la recreación del pasado y del uso público de su recuerdo como fórmulas que dialogan con la realidad. El cine es un medio eficaz como trasmisor ideológico. Por ello, este estudio intenta mostrarnos la relevancia fundamental que ostenta el cine como gestor de una memoria que, como producto social, encarna una fuente sobre el conocimiento de la historia. De este modo, analizando sus claves escuchamos, a través de la ficción, el mensaje social que se nos quiere transmitir, el absurdo del conflicto, estableciendo de este modo una clara intencionalidad manifiesta de lección histórica. La imagen no es inocente, es un producto intelectual destinado a la sociedad que lo produce, por lo que esa metáfora revela una manera de *hacer historia*. Y, de ahí que debamos estudiar y desvelar qué tipo de historia es la que se crea.

Palabras clave: Guerra Civil, retaguardia nacional, represión, cine, memoria.

Abstract: *El viaje de Carol (Carol's journey)*: The Spanish Civil War in a Castilian village. *El viaje de Carol (Carol's journey)* is a film set in the Nationalist forces rearguard, in an unspecified Castilian village, from 1938 to the end of the Spanish Civil War. This film shows how cinema reflects on the past. As historians we cannot forget that we live in a society of images: past becomes present in the same moment in which History is made. So, we can say that cinema has a big influence on the society which consumes it. In that way, Imanol Uribe activates the mechanisms to recreate the past as well as the public's memory of it which is used to dialogue with reality. Cinema is a good means as an ideological transmitter. Therefore, this research tries to show us the importance of cinema in our collective memory, because —as a social product— it is a source of knowledge of our History. Analysing its key points, we can hear —through fiction— the social message which is being set to us: the stupidity of this armed conflict. So, we can establish an evident intent to give us a history lesson. Images are not innocent: it is an intellectual product directed at the society which produces it. This metaphor shows a way of making history. In this way, we must study and show the kind of history that we are creating.

Key words: Spanish civil war, nationalist forces rearguard, repression, cinema, memory.

Introducción

No hay duda de que el siglo XX ha sido el siglo de la imagen y no dudamos de que en el siglo XXI su importancia no disminuirá, al contrario, gradualmente se muestra que cobra mayores cotas de protagonismo, ya sea sólo por la guerra de las audiencias o por los debates acerca de la supervivencia de las cuotas de pantalla en las salas de cine¹.

La Historia, por lo tanto, debe de adentrarse en ese universo, entendiendo la imagen como un documento que nos revela las claves del presente. Pero, ¿eso es todo? ¿Se convertirá la imagen en una realidad inmediata y, por lo tanto, reveladora de la verdad?

Bien sabemos que no, ya que el medio televisivo, el cine de ficción y documental, como trasmisor tradicional de imágenes y cultura, ha atendido a una preocupación fundamental en el ser humano, la mirada retrospectiva hacia su pasado. Pues bien, este estudio pretende analizar el cine de ficción, que es trasmisor ideológico, un catalizador de historias y de preocupaciones sociales y, por tanto, de sumo interés para los historiadores, a la hora de valorar los filmes como productos sociales que radiografían la misma sociedad que lo produce. Pero como advierte el historiador Rosentone: «los mensajes de los filmes históricos son más simbólicos y metafóricos que literales»². En este sentido, *El viaje de Carol* recupera un capítulo de singular trascendencia en la historia y el cine español, la Guerra Civil³. El cine debemos de entenderlo, ante todo, no sólo como un entretenimiento sino como un trasmisor cultural⁴, por eso, Paul Thompson escribe: «la materia de la Historia, en suma, no la constituyen solamente los hechos, las estructuras y los modelos de conducta, sino también el modo en que éstos son experimentados y retenidos en la imaginación»⁵. Al analizar este filme pretendemos, con ello, conocer cómo se experimenta y se retiene el *pasado imaginado* en nosotros.

Sinopsis del film⁶

Ambientada en la España de 1938, en la retaguardia de un pueblecito castellano bajo control de las fuerzas nacionales, llegan dos mujeres en un tren, Carol, una niña de doce años y su madre Aurora, que es natural del pueblo. Les viene a

¹ THOMPSON, Paul: *La voz del pasado*, Zaragoza, Edicions Alfons El Magnanim, 1988; JOUTARD, Philippe: *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, Fondo de Cultura Económico, 1986.

² ROSENSTONE, Robert A.: «La audiencia modela la historia», en J. Montero y J. Cabeza (eds.), *Por el precio de una entrada*, Madrid, Rialt, 2005, pp. 337-350.

³ GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca española, 1986. Véase CRUSELLS, Magí: *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2000.

⁴ FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1995, pp. 31-56.

⁵ JOUTARD, Philippe: *Esas voces que...*, *op. cit.*, p. 159.

⁶ Ficha técnica. *Director de producción*: Andrés Santana. *Jefe de producción*: Leire Aurrecoechea. *Guión*: Ángel García Roldán, Imanol Uribe. *Argumento*: Basado en la novela «A boca de noche». *Director*

recoger el padre de ésta, Amalio, de ideas republicanas. Carol, educada en Estados Unidos con otros valores, se encontrará con una realidad distinta. Ese contraste de percepciones nos permitirá conocer cómo se vivía la retaguardia en el bando nacional vista por los ojos de esta niña y mostrada a partir de los niños del pueblo con los que entabla una profunda amistad, en especial con Tomiche. La enfermedad de su madre Aurora, de ahí su regreso al pueblo, y su posterior muerte, las relaciones de su abuelo Amalio, republicano que no se atreve a expresar sus convicciones, y la visión de esa España franquista, ultra católica y represora, será la experiencia que se grabará en Carol.

Análisis de sus elementos

La retaguardia nacional: La Nueva España

Una de las singularidades del filme de *El viaje de Carol* viene a ser la representación de la retaguardia nacional en plena contienda, desarrollándose entre 1938⁷ hasta la entrada en Madrid, el 1 de abril de 1939, de las fuerzas nacionales. Se vislumbrará una retaguardia lisa y llanamente tranquila, donde no hay ni un solo conato de hacernos pensar que hay una guerra a cientos de kilómetros más allá. A fin de cuentas, un filme no es un libro de historia así que, a grosso modo, damos a entender que el contexto previo del filme, el inicio de la guerra hasta 1938, puede valorarse a través de la amplia bibliografía existente⁸.

Tras el fallido golpe de Estado iniciado en la noche del 17 de julio, los nacionales no consiguieron triunfar en las grandes ciudades. Madrid, Barcelona, Bilbao, Santander y Valencia quedaron en manos de los republicanos y, en cambio, amplias zonas rurales de Castilla, Andalucía, Navarra y Galicia se sumaron a la revuelta o cayeron en manos de los golpistas lo que derivó en una Guerra Civil⁹.

El descenso de unos soldados del tren que trae a las protagonistas, Aurora y Carol, en la primera escena del filme, o los partes de guerra que Amalio escucha a escondidas y su mapa de Madrid, en donde coloca las divisiones de los contendientes, serán, a todas luces, lo más cerca que estemos de la contienda (lejos, por

de fotografía: Gonzalo F. Berridi. *Música:* Bingen Mendizábal. *Dirección artística:* Alain Bainéc. *Vestuario:* Lena Mossum. *Montador:* Teresa Font. *Sonido directo:* Gilles Ortion. *Efectos especiales:* Reyes Abades, Armería Roasa. *Duración:* 104 minutos. *Intérpretes:* Clara Lago (*Carol*), Juan José Ballesta (*Tomiche*), Álvaro de Luna (*Amalio*), María Barranco (*Aurora*), Carmelo Gómez (*Adrián*), Rosa María Sardá (*Maruja*), Alberto Jiménez (*Alfonso*), Lucina Gil (*Dolores*).

⁷ JACKSON, Gabriel: *La República Española y la Guerra civil*, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 365-366; TUSELL, Javier: «La evolución política en la zona de Franco», en J. Tusell y S. Payne (dirs.), *La Guerra Civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*, Madrid, Temas de hoy, 1996, pp. 464-471.

⁸ MORADIELLOS, Enrique: *1936. Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelona, Península, 2004; RODRIGO, Javier: «Tirarse los libros a la cabeza», *Alcores*, 2 (2006), pp. 247-273.

⁹ CASANOVA, Julián: «Rebelión y Revolución», en S. Juliá (coord.), *Victimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de hoy, 1999, pp. 57-79.

tanto, de los frentes de batalla). Además, esa especie de *cotidianidad excepcional*¹⁰, que se vislumbrará en el transcurso de la acción, se circunscribe al ambiente que se vivía en la zona nacional frente a la retaguardia republicana¹¹. Normalidad que se puede ejemplificar con el restablecimiento de la Lotería Nacional, a finales de 1937, o la creación de una línea aérea civil entre Sevilla y Santiago de Compostela¹². Sintetiza Tusell, sobre la constitución del Nuevo Estado, «una buena parte de las medidas estuvo dirigida a hacer desaparecer el orden republicano mediante disposiciones punitivas y represoras»¹³. No cabe la menor duda de que la calma de la retaguardia resultaba *irreal* y chocante, para quienes venían de primera línea, frente a las tertulias en los casinos, y esa calma cotidiana¹⁴. Pero, también, servía para el enaltecimiento de los nuevos héroes de la patria, gestos que se ajustan a algunas secuencias del filme. Y como señala Ana Aguado, «la guerra representó así, a lo largo de 1936 a 1939, el desarrollo de la vida diaria *más allá de la cotidianidad*»¹⁵, en el sentido de vivir con la certeza de que tras el fin de la contienda algo cambiaría brutalmente en su entorno, ya que era una cotidianidad provisional.

En el filme, cuando Carol se escapa de Villablanca, tras ser castigada por su tía Dolores, y va a buscar a su abuelo Amalio al Balneario porque quiere vivir con él y no estar bajo la autoridad de su tía, éste le dirá que no puede. Carol le exigirá una explicación y es llamativa cómo Amalio describe su vida allí, a modo de excusa: «Porque... bueno, ¡qué demonios!, aquí estoy muy bien. Tengo a mis amigos, mis partiditas de dominó, mis baños...». Parece que el escenario de la guerra queda bien lejos de allí, pues, «cafés, bares, cines y teatros mantenían el tono de una retaguardia brillante y animada»¹⁶.

Carol, para conminarle a cambiar de opinión, le reprochará que es un egoísta y un cobarde. Si bien, Carol cambiará de parecer cuando Amalio accede a las pretensiones de la niña. A lo que Carol le confía: «Sabía que me ibas a decir que sí. Tú no eres tan malo». Obviamente, lo relevante de la escena es el reproche que lleva a cabo Carol hacia su abuelo, llamándole *cobarde*. Si bien, su actitud es más bien pasiva. Esta actitud pasiva del abuelo, se mostrará gráficamente cuando una

¹⁰ AGUADO, Ana: «Una cultura en guerra más allá de la cotidianidad (1936-1939)», en M. D. Ramos y A. Aguado, *La modernización de España (1917-1939)*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, pp. 256-258 y 260.

¹¹ SEIDMAN, Michael: *A ras de suelo*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 349-355; JACKSON, Gabriel: *La República Española...*, *op. cit.*, pp. 249-262.

¹² ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana durante la guerra civil. La España nacional*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 270.

¹³ TUSELL, Javier: «La evolución política...», *op. cit.*, p. 471.

¹⁴ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, *op. cit.*, pp. 233-234.

¹⁵ AGUADO, Ana: «Una cultura...», *op. cit.*, p. 241.

¹⁶ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 321.

mañana Carol, que va con Chana, la criada, se encuentra con una pintada en la entrada exterior de la Casona, la que da a la plaza, que dice: «Yanqui hijoputa al paredón». Carol se ve afectada y va a donde su abuelo quien estoico le dice:

Amalio: Verás, es mejor no hacer nada y aparentar normalidad, como si no lo hubiéramos visto, ¿me comprendes? Dadas las circunstancias creo que...

Carol: ¿Quieres que todos los días pase por delante de «eso», como si no sintiera nada? Eso es cobardía.

Toda la personalidad de Carol viene regida por una ruptura con el modelo femenino que veremos en su tía Dolores, frente al «inmovilismo que se advierte en el ideal de mujer»¹⁷ tradicional y subordinada, esos rasgos se irán reforzando en su carácter independiente y ávido de saber y comprender, de luchar y defender lo que es suyo. En contraste surgirá la figura de Chana, analfabeta a la que intentará ayudar Carol, simbolizando esa figura femenina sumisa y provinciana, sometida al servilismo y sin capacidad de tener iniciativa propia.

Así, en la retaguardia nacional imperaba en la conciencia social una actitud puritana y machista, y «se censuró el hábito de fumar en las mujeres»¹⁸, un rasgo que se verá patente en el filme; convenciones que se estimaron como pautas de esa búsqueda ideal del españolismo redimido frente a la *decadente* etapa anterior. El Nuevo Estado iba a ser muy intervencionista hasta el punto de que «lo privado iba a ser más que nunca *político*»¹⁹. De ahí que en esas convenciones sociales no existía el libre ejercicio de la individualidad sino de lo normativo para imponer unos modelos femeninos y masculinos «no sólo hegemónicos sino únicos»²⁰.

Valores en una sociedad tradicional

En la primera escena introductoria del filme se dibuja perfectamente una dualidad harto precisa. En el interior del vagón se nos presenta a Aurora y a Carol. Aurora es una mujer joven, y el guión la describe de la siguiente manera: «parece una turista neoyorquina de la época: pantalones ajustados, blusa de colores y pecho agresivo»²¹, mientras lee la revista *Life*. Por eso, comenta De Pablo, que «por mucho que venga de Estados Unidos, el traje sin mangas, el escote y los pantalones de la madre de Carol hubieran sido seguramente reprimidos en plena Guerra»²². Y así lo sitúa Ana Aguado cuando señala que «en nombre de la moral

¹⁷ GÓMEZ-FERRER, Guadalupe: «Mentalidades y formas de vida», en P. Folguera (comp.), *Otras visiones de España*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993, p. 68.

¹⁸ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹ AGUADO, Ana: «Una cultura...», *op. cit.*, p. 277.

²⁰ *Ibidem*, p. 277.

²¹ GARCÍA ROLDÁN, Ángel: *El viaje de Carol*, producción de AIETE-ARIAE FILMS S.A., versión definitiva del guión cinematográfico, p. 3.

²² PABLO, Santiago de: «El viaje de Carol», *Ikusgaiak*, 6 (2003), p. 194.

afectó incluso a aspectos tan esperpénticos como la tipología de los bañadores que debían de usarse, la regulación de la medida exacta de las faldas, escotes y mangas en la ropa femenina, la vigilancia en el tipo de vestidos evitando los ajustados, etc.»²³. Este error podría comentarse como una licencia cinematográfica, que no son raras en la recreación del pasado, si bien, debemos de considerar que, de este modo, el efecto visual es más llamativo entre la forma de vestir de Aurora y de Dolores, las dos hermanas, lo cual representativamente tiene más efecto.

Volviendo al filme, nos situamos en el vagón del tren. Al lado de Aurora está Carol dormida, a quien despierta. Carol es una niña de doce años. Ese *despertar* real y metafórico nos da el contraplano de una pareja sentada en otro asiento del vagón, son un sacerdote, don Julio, y su monaguillo, al que se conocerá como Culovaso. Don Julio dormita, y al ver Culovaso a Aurora fumando le hace un gesto disimulado al sacerdote para que se despierte. La reacción de don Julio es elocuente, le sorprende ver fumar a una mujer lo que demuestra que no está bien visto ver fumar en público a una mujer. Más tarde, en otra escena, Amalio, el padre de Aurora, la reprenderá sobre el hecho de fumar.

La anécdota de fumar se traduce como una metáfora sobre el cambio de la condición social femenina con respecto a la vida que tenían en Nueva York, si bien el cambio no ha de verse como una introducción puramente americana, sino característica de esa otra España más moderna²⁴. En este contraste, hemos de ver no a las dos Españas sino a dos espíritus sociales distintos que chocan entre sí: el liberal de Aurora y Carol que han bebido de una sociedad moderna y la que describe la España nacional, tradicionalista y arcaica, en el que el papel de la mujer está bien reglado²⁵. Ese detalle se reforzará cuando Aurora va a casa de Maruja, su antigua profesora, a confesarle el mal que le aqueja y ésta le pide un cigarrillo. A lo que le comenta Aurora: «Pensaba que aquí sólo fumaban los hombres».

Si para una mujer fumar era un desafío a su condición femenina y a las convenciones imperantes, en el filme parece rescatarse la importancia que tuvo en su momento esta historia del mero hecho de fumar (lo que deriva en tener una *mala* imagen) recreando, así, la conquista de un espacio social y público que le había brindado la República a la mujer (la consecución del sufragio femenino es el más destacado de todos ellos)²⁶.

Regresamos a la primera escena de la llegada de las dos mujeres en el andén, cuando llegan al pueblo, les espera Amalio, el padre de Aurora. Entonces, veremos

²³ AGUADO, Ana: «Una cultura...», *op. cit.*, p. 258.

²⁴ BUSSY GENEVOIS, Danièle: «El retorno de la hija pródiga: Mujeres entre lo público y lo privado (1931-1936)», en P. Folguera (comp.), *Otras visiones de España*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993, pp. 111-138.

²⁵ GÓMEZ-FERRER, Guadalupe: «Mentalidades y formas...», *op. cit.*, pp. 76-85.

²⁶ BUSSY GENEVOIS, Danièle: «El retorno...», *op. cit.*, pp. 129-132.

bajar a don Julio y al chico, que le dará la custodia, así como a varios soldados. Curas y militares, estos son los rasgos inequívocos de una España nacional. Sin embargo, no debemos de quedarnos con los tópicos, sino con los simbolismos. A fin de cuentas, es ese orden social católico el que se primaría en la España franquista y la presencia militar el signo vivo de la guerra que se estaba produciendo. Parte de la jerarquía eclesiástica ampararía y justificaría el *Alzamiento*²⁷. Si bien, no faltaron voces discordantes como la del obispo de Vitoria, Mateo Múgica, al tomarse medidas represivas contra sacerdotes nacionalistas (o *separatistas*, en el lenguaje de la época), que le obligaron a exiliarse²⁸. Llegando a tal punto en el que se identificaba lo español con ser un buen católico, ignorando que había buenos católicos republicanos.

El clasismo y la diferencia entre unos (nacionales) y los otros (republicanos) se verá explicada con un sencillo comentario en la escena en la que Tomiche le pide perdón a Carol en el cementerio y se encuentran con el guardia Donato que le tiene enfilado a Tomiche. Cuando le ve con unas palomas e intuye que las ha matado en el coto de Adrián le quiere llevar al cuartelillo. Carol le defiende y le dirá que su tío le ha dado permiso para cazarlas. Ante esto el guardia no tiene más remedio que dejarle ir, y le aconseja: «No te conviene tener esta clase de amigos, es mala gente». Un juicio que describe el clima social que se vivirá en esa discriminación moral del vencido²⁹.

Tras trasladarse a la Casona, de nuevo en el filme, Aurora, Amalio y Carol se presentan ante la tumba de la madre de Aurora, mujer de Amalio vemos a Aurora emocionada y a Carol un poco más retirada escribiendo. Carol le interroga acerca de por qué riñeron la abuela y su madre. Amalio le responde: «Verás, es que... bueno, es muy difícil de explicárselo a una niña». Entonces, Carol le replica: «Mis abuelos de Nueva York son sinceros conmigo. No me ocultan las cosas». Esta conversación expresa esa diferencia de realidades sociales antes mencionada que se hacen más patentes a la hora de considerar que, en Estados Unidos, los niños comparten el mundo adulto mientras que en la España tradicional se les trata como a niños pero en sentido negativo, ocultándoles la realidad. Amalio se verá forzado a explicarle a Carol lo ocurrido con estas palabras: «Verás, cuando tu madre conoció a tu padre, dejó plantado al novio que tenía y eso tu abuela no lo entendió nunca».

²⁷ JACKSON, Gabriel: *La República Española...*, *op. cit.*, p. 366. Aunque «las primeras declaraciones justificando el alzamiento militar y no habían hablado para nada de religión»; TUSELL, Javier: «La evolución política...», *op. cit.*, pp. 457-464.

²⁸ PABLO, Santiago de: «La Iglesia», en *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 204-310. Aunque él no fuera nacionalista; SEIDMAN, Michael: *A ras de...*, *op. cit.*, pp. 281-282.

²⁹ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid Alianza Editorial, 1996, pp. 82-84; JULIÁ, Santos: «De la guerra contra el invasor a la guerra fratricida», en S. Juliá (coord.), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999, pp. 21-37.

La decepción o la frustración por no haberse acabado de desposar con Adrián, alude a un tipo de sociedad de convencionalismos que la Segunda República pretendió superar y erradicar³⁰. Y también se evidencia cuando, tras la muerte de Aurora, Amalio lleva a Carol a Villablanca donde la deja con sus tíos. Dolores recibe a Carol, observa que ésta no guarda el debido luto, va vestida con normalidad, mientras que Dolores ostenta un riguroso negro. Entonces, le espeta a Carol: «Muy guapa... pero no puede ir así. Aquí siempre se ha guardado luto». No hay duda de que las costumbres sociales se *imponen*, lo que queda reflejado en la actitud de Dolores, cuando aparece Adrián, en su actitud sumisa o incluso temerosa hacia él. Las mujeres, pese a todo, son las garantes de ese orden tradicional, como se observa, de esa idiosincrasia machista.

Otro elemento de interés en el relato es el papel de las mujeres en la Guerra. Algunas lucharon, las que menos, en los frentes, pero la mayoría tuvo que enfrentarse a solas a las penurias de la retaguardia, entre la magnanimidad del vencedor para las mujeres republicanas y la soledad para las demás, ante la incertidumbre de no saber si sus maridos o hijos regresarían a sus hogares. Esto estará encarnado tanto en la madre de Tomiche, ayudada por un hijo abnegado porque está sola y sin recursos ya que su marido ha sido *paseado*, como en Aurora, que expresa desazón por estar su marido en la Guerra mientras ella sufre la pesada y cruel incertidumbre de no saber si regresará vivo de ella. El filme podía haber sido más incisivo a este respecto, por el vibrante protagonismo que adquiriría la mujer en la retaguardia, participando en diversas organizaciones (como Mujeres al servicio de España, Frentes y Hospitales, etc.) que le brindaría una cierta *emancipación*³¹. O bien, como es el caso, todo lo contrario, en una situación de abandono y miseria, de condena, degradación y pública humillación³².

De nuevo en el filme, una tarde, Amalio se interesa por Robert, el marido de Aurora, y ella le responde fríamente: «Bien, él vive sólo para sus ideales, lo demás es secundario». A lo que su padre le dirá: «No es malo ser un idealista». Aunque ella le replica enfadada que está harta de que la generosidad sea para con los de fuera pero nunca para con los de casa. Por lo que Amalio no tiene más remedio que aconsejarle que tenga cuidado: «Aurora, aquí las cosas han cambiado mucho con la guerra, ya lo sabes». Sin embargo, hay algo que no parece cambiar en ningún sentido, el rol de «abnegación, el espíritu de sacrificio, la

³⁰ ABELLA, Rafael: *La vida amorosa en la Segunda República*, Madrid, Temas de hoy, 1996, pp. 63-76; ver GÓMEZ-FERRER, Guadalupe: «Mentalidades y formas...», *op. cit.*, p. 102; BUSSY GENEVOIS, Danièle: «El retorno de...», *op. cit.*, pp. 120-123.

³¹ ABELLA, Rafael: *La vida amorosa...*, *op. cit.*, pp. 321-324.

³² REIG TAPIA, Alberto: «Prisioneras del fascismo», en P. Folguera (comp.), *Otras visiones de España*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993, pp. 139-183.

capacidad de sufrimiento» que siempre acaban por sentirse como parte de esos «rasgos específicos femeninos»³³.

En otra escena, Carol, tras pasar el día con Tomiche y sus amigos, tirándose por un terraplén, regresa a Villablanca. Carol y Blanca se encuentran con la actitud desabrida de Dolores preocupada por saber dónde estaban las niñas. Y las reprende. Y, al final, cuando Carol se va hacia su habitación, Dolores le dice: «¡Y quítate esos pantalones, que pareces una miliciana!». La presencia de la Guerra se hace así latente. Carol castigada, para consternación de su prima, decide descollarse de la ventana del cuarto y largarse hacia el pueblo. Carol, por tanto, es el símbolo de una libertad que no tiene límites, una libertad moral y social, ya que aunque es una niña quiere ir vestida con pantalones, rompiendo los moldes tradicionales que trae aparejada la condición femenina, la «mujer nueva»³⁴.

En otro momento del filme, en la sala principal de la Casona, don Julio, Amalio y Dolores discuten sobre Carol. Don Julio y Dolores quieren convencer a Amalio para que Carol haga la comunión. Será otro de los rasgos más palpables de la *Nueva España*, sino por la relevancia que se va a ejercer de la adscripción religioso-moral de los españoles³⁵. No debemos de olvidar que fue motivada como reacción por el clima anticlerical vivido durante la Segunda República³⁶. Sin embargo, como se vislumbra por las palabras del párroco, no todo es blanco ni negro. A don Julio le escuchamos decir: «Que nos conocemos don Amalio. Que yo sé que aunque se deja ver por la iglesia usted es un librepensante». El reproche encierra la evidencia de que no todos los católicos fueron del bando nacional (ahí está el ejemplo del PNV), sino que había católicos y republicanos y, bien es cierto, que no les gustó la quema de conventos ni la destrucción de imágenes religiosas y ese apoyo a la República les significó su desarraigo.

El ambiente imperante de una guerra no da pie a los matices y en este aspecto el papel de Amalio es de reseñar. Amalio representa la pluralidad y la libertad de opciones. Así, objeta a don Julio y a Dolores que Carol es protestante. A lo que Dolores le replica: «Pues que deje de serlo, papá, estamos en España». Y, don Julio refuerza este argumento con el siguiente comentario: «Es por el bien de su alma. Y hasta por su felicidad... Si no, corremos el riesgo de que se convierta en un bicho raro». Dolores insiste en la misma línea: «Es el garbanzo negro de la familia». Estas pinceladas demuestran la concepción que se tenía de la religión, no como una opción, sino como una obligación, aunque culturalmente Carol

³³ GÓMEZ-FERRER, Guadalupe: «Mentalidades y formas...», *op. cit.*, p. 82.

³⁴ AGUADO, Ana: «Una cultura...», *op. cit.*, p. 263.

³⁵ *Ibidem*, pp. 280-281.

³⁶ MARTÍ GILABERT, Francisco: *Política religiosa de la Segunda República española*, EUNSA, Pamplona, 1998; CÁRCCEL ORTI, Vicente: *La persecución religiosa en España durante la Segunda República (1931-1939)*, Madrid, Ediciones Rialt, 1990.

haya tenido una formación protestante. «*Estamos en España*» canaliza esa idea fija de que España sólo puede ser católica. Amalio accede a que sea Carol quien tome la decisión de si quiere hacer la comunión o no. Carol responde afirmativamente, pero pone una condición. A lo que Dolores expresa enaltecida: «*Un católico nunca pone condiciones*». Pero Carol sin escucharla exclama: «*Quiero salir vestida de marinero*», para consternación de don Julio y Dolores. Debemos de considerar que la escena en cuestión no viene a ser un ataque en sí contra el catolicismo sino contra la *intolerancia* a otras actitudes religiosas. Sin embargo, la rebeldía de Carol imprime una dimensión más abierta y brillante. Lo cual es lo que enriquece esta idea que tiene mucho que ver con lo que señala Abella: «De la guerra salió una mujer sedienta de emancipación»³⁷.

En el filme, el día de la comunión de Carol y sus primos tiene una semblanza ambigua. La escena en donde se celebra una misa abarrotada de gente en la que se encuentran todos los protagonistas se ve interrumpida, casi al término de la ceremonia, por la llegada repentina de Alfonso anunciando, con exaltación patriótica, que Madrid ha caído. Don Julio, que está a punto de depositar la hostia consagrada en la boca de Carol, niega con la cabeza y se da la media vuelta. Parece que no viera la necesidad de que haga la comunión, no sabemos si por repulsa a que una protestante se haga católica o porque reconozca en ese momento que no hay que forzar a nadie a ello. Ahora bien, a tenor de que en el guión es Carol quien deja la hostia en el copón, ese cambio oportuno da pie a tales interpretaciones³⁸. Se escuchan gritos de ¡Viva Franco! y ¡Viva España!. Mientras la gente sale, algunos se ponen a cantar el *Cara al sol* de una forma desaforada³⁹. Significativamente, que algunos se vayan demuestra que no todos los se vieron contagiados por esa alegría de la victoria, aun católicos, no comparten los mismos ideales.

Simbolismos de la libertad y el perdón en tiempos de Guerra

No deja de ser elocuente otra imagen en el inicio del filme. Apenas acaban de llegar al pueblo y en dirección a la Casona, Carol sentada en la parte de atrás de la tartana ve cerca de la carretera, entre la floresta, a Tomiche y a Culovaso. Tomiche dispara un tirachinas y da a un gorrión que muere al instante; lo recoge con aire triunfal. Carol reacciona con virulencia, coge un calzo de jardinera y se lo lanza a Tomiche, a quien casi le da. Tomiche se lanza en pos de Carol, quien le recibe con una sarta de insultos en inglés: «¡Cobarde! ¡Asesino!». Tomiche no comprende: «¿Qué dices bicho raro?». Y se acerca hasta la altura de Carol y le arrebata la gorra sin que la chavala pueda reaccionar a tiempo, lo que enfurece a Carol.

³⁷ ABELLA, Rafael: *La vida amorosa...*, op. cit., p. 196.

³⁸ GARCÍA ROLDÁN, Ángel: *El viaje...*, op. cit., p. 114. «Carol mira al paralizado de don Julio y, con decisión, devuelve la hostia al copón. Se levanta y busca a su abuelo con la mirada».

³⁹ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, op. cit., p. 211.

Lo que, en principio, es una escena anecdótica, se habrá de completar en el momento en el que Tomiche se acerca a ella, más adelante, cuando salta la tapia y se encuentra con Carol delante de la tumba de su madre. Tomiche, con buenos sentimientos, le advierte que no deje la fotografía que acaba de depositar porque se la robarán, y le ofrece hacer las paces. Este será el límite de la violencia física de los niños, frente a la de la expeditiva de los mayores. Y el mismo lenguaje de Tomiche ejemplifica la influencia negativa del conflicto en sus vidas. Y le ofrece el pájaro que acaba de atrapar. Entonces, Carol lo suelta. Tomiche le pregunta qué ha hecho y ella le responde que el pájaro era suyo y podía hacer lo que quisiera con él. El pájaro se convierte así en un simbolismo frente al horror de la muerte, la vida y la libertad.

La Casona donde vive Carol, así mismo, es un lugar apacible y tranquilo, deshabitada porque Amalio, tras la muerte de su mujer, se ha trasladado al Balneario a vivir y, aunque Aurora le pide que venga a estar con ellas, él se niega y aduce que le trae muchos recuerdos. Este es otro elemento que alimenta la idea de considerar que el filme es un ejercicio de «memoria histórica»⁴⁰, puesto que ese negarse a recordar forma parte de esa negación de la memoria que, más tarde, hará que Amalio regrese a la Casona, enfrentándose a sus recuerdos.

Por otro lado, está Villablanca, el otro universo, donde viven Adrián, el cacique local, casado con Dolores, hermana de Aurora, Alfonso, jefe de la falange local y Pepón, el alcalde. Es un lugar alejado del pueblo y guarnecido por dos falangistas, lo que subraya aún con mayor fuerza el distanciamiento entre ambos lugares, igual que dos mundos ideológicos opuestos.

Así mismo, el tratamiento que lleva a cabo del mundo infantil Uribe es encomiable. Por ejemplo, tenemos la escena en la que Carol, tras estrenar su bicicleta, se encuentra con Tomiche, que tiene el gorro que quitó a Carol a su llegada. Carol le exige a Tomiche que se lo devuelva; lo hace con virulencia incontrolada. Si al principio Tomiche pretende jugar con Carol, ésta le provoca llamándole *maricón*. Entonces, Tomiche exclama: «Joder con la tía esta! ¿Pero qué hago? ¿La mato?». No hay duda de que aquí el verbo matar se acomoda a un contexto de violencia que incorpora Tomiche. Luego veremos que es un ser leal y que sufre en silencio, pero hasta el momento no sabemos tanto de él. Así que Tomiche acaba por liberar a Carol sin hacerle daño. Si bien, Carol se levanta y le da una patada en los testículos. La violencia se convierte en una reacción lógica para que Carol pueda recuperar su gorro. Pero es una violencia que no alcanzará las dimensiones horribles de la Guerra. Pues, habremos de valorar que Tomiche no guardará rencor a Carol, al contrario, le dará un buen consejo de que no deje la fotografía de su padre en la tumba de su madre. El perdón, es perfectamente posible.

⁴⁰ PABLO, Santiago de: «El viaje...», *op. cit.*, p. 193.

Frente a este perdón, estará la actitud de Alfonso. En el filme, la escena en la que hace acto de presencia el avión que pilota el padre de Carol, en el día de su cumpleaños, mostrará ese odio exacerbado. Justo cuando se visualiza el avión se presenta, en la plaza del pueblo, un coche con Adrián y Dolores, que vienen al cumpleaños de su sobrina, y poco después el Citroën de Alfonso. La carlinga del avión lleva una bandera blanca, pero Alfonso no se ha fijado en eso y saca su pistola y dispara. Entonces, Adrián le grita: «¡Alfonso, que lleva bandera blanca!»⁴¹. A lo que replica éste: «¡Qué bandera blanca ni que hostias!». Sin piedad reza la actitud del personaje como si los republicanos no merecieran nada. Aunque deja de disparar.

A continuación todos se tiran al suelo, cuando el avión suelta un pequeño paracaídas con un objeto, al pensar que es una bomba. La gente de la plaza reacciona con miedo, no así Carol, pero eso convierte el momento dramático en un acto inusual de cariño, humanidad y de contraste entre la fiereza y fanatismo de Alfonso frente a lo que es una acción pacífica⁴².

Fascismo y represión

En el filme, la visita de Carol, acompañada de Amalio y Aurora, a sus tíos, Adrián y Blanca, y sus primos Álvaro y Blanca, en Villablanca, y la presencia de Alfonso, desembocará en una conversación en la mesa mientras cenan. En ella Alfonso expresa la convicción de que Adrián regresará a Madrid, lo que simboliza el espíritu que se forjó en la España nacional de su creencia total en la victoria y así «la moral de victoria se difundía intensamente en la retaguardia adicta»⁴³. Resultan, además, llamativas sus palabras cuando señala que no es época ni de medias tintas, de cobardías y... *de ingerencias*.

Alfonso, en sus palabras, sintetiza bien cómo «la retaguardia mantenía una actitud hostil hacia el tildado o hacia el dudoso»⁴⁴. Miles de personas fueron, en esta etapa, encarceladas ante la mera sospecha de las simpatías republicanas, la nítida división entre los nacionales y rojos se sintetiza en esa expresión de las *Dos Españas*⁴⁵. En el filme, la figura de Alfonso representa ese espíritu de euforia victoriosa frente a los desafectos al régimen. Al tiempo, critica abiertamente la participación de las Brigadas Internacionales en la Guerra. Este hecho es llamativo porque en ningún caso alude a la ayuda alemana o italiana a la causa franquista.

Esta actitud de Alfonso debe de entenderse como una paradoja obligada. Porque la taxativa afirmación se convierte en un modo de echar la culpa de la

⁴¹ GARCÍA ROLDÁN, Ángel: *El viaje de...*, *op. cit.*, p. 109. En el guión quien grita en Amalio.

⁴² PABLO, Santiago de: «El viaje de...», *op. cit.*, p. 195.

⁴³ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 309.

⁴⁵ JULIÁ, Santos: «De la guerra...», *op. cit.*, p. 21.

ingerencia extranjera en asuntos nacionales como causa principal de la Guerra, al reprocharles la introducción de ideas liberales, trasgresoras del orden nacional, frente al tradicionalismo español. Por ello, se afirmaba que aquellos defensores de los valores republicanos no eran españoles.

Las actitudes de los personajes son clarificadoras de cada uno de ellos. Adrián no parece tener convicciones políticas y, si las tiene, no las defiende ni las expresa. La idea es presentar a un *cacique*, puesto que evita hablar de sus convicciones políticas. A fin de cuentas, «buen número de personas llegó a considerar la Guerra Civil como un episodio de molesta intromisión pública en su existencia personal»⁴⁶. En contraste, Alfonso es un falangista defensor a ultranza de la *Nueva España*. Si bien podía haber sido descrito con mayor dureza, ya que las proclamas de los falangistas tenían, en aquellos años, influidos por el fascismo europeo, un marcado acento antisemita y antimasónico, en el que el filme no se detiene⁴⁷.

Sobre la explicación que se ofrece, en el filme, sobre la causa de los paseos hay una escena explicativa; será cuando Amalio le dice a Aurora, todavía viva: «Las rencillas de antes se han convertido en odios. Se persigue y se denuncia con mucha facilidad. Y, conviene ser prudente. ¿Comprendes?». La síntesis que aporta Amalio para entender la represión es sencilla pero clara al respecto. Y, como señala Reig Tapia «el miedo a la denuncia resultó en muchos casos obsesivo»⁴⁸, ya que podían ser anónimas o no tener ningún tipo de fundamento salvo una venganza personal, y cualquier acusación, por falsa que esta fuese, que hiciese mención al término *masón* o *rojo* hacía del acusado un apestado social.

De nuevo en el filme, un día Tomiche le propone a Carol cazar jilgueros, a lo cual ella le dice: «Aunque sirvan para comer no me gusta cómo los matas». Pero Tomiche le responde que también los pájaros son para oírles cantar, para la belleza. Esa noche, cuando se encaminan hacia las afueras del pueblo, se ven los focos de un automóvil. Tomiche empuja a Carol detrás de una esquina para que no les descubran. Del automóvil desciende Alfonso con otro falangista y de un corral cercano aparece Donato. Este le saluda a Alfonso, al que se le oye decir: «Buenas noches, Donato. Venga, que nos vamos, no conviene dejarse ver mucho». Carol no entiende lo que pasa y menos cuando Tomiche comenta: «Esos sí que van a cazar. Pero pájaros más gordos...». Cuando el convoy se aleja, con un camión y un coche, Carol pregunta: «¿A dónde van?». A lo que Tomiche le aclara: «Ahora irá a cenar, pero luego, cuando ya estén borrachos, pillarán a algún pobre desgraciado y le darán el paseo. ¿Sabes lo que es el paseo?».

⁴⁶ SEIDMAN, Michael: *A ras de...*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁷ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 65; TUSELL, Javier: «La evolución política...», *op. cit.*, pp. 442-451.

⁴⁸ REIG TAPIA, Alberto: «Prisioneras del fascismo...», *op. cit.*, p. 161.

Carol hace un gesto negativo con la cabeza. Tomiche lo escenifica llevándose la mano a la sien a modo de arma: «¡Pum! ¡Pum!».

Lo relevante del arte cinematográfico es que se incide más sobre esa carga emocional y no justificativa de los actos de barbarie cometidos que en la violencia explícita en la pantalla, ya que no se ven los fusilamientos, sólo se escuchan los tiros de gracia, como un modo de regular ese discurso de buenos y malos e insistir sobre el desatino de dejar libres las pasiones humanas en términos de arbitrariedad y venganza. El discurso fija bien esas coordenadas, sin obviar su talante explícitamente crítico. Carol, Tomiche, Cagurrio y Culovaso salen hacia las afueras del pueblo. Se divierten como niños que son, pero el instante en el que se dirigen hacia la carretera escuchan un ruido de motores. Es el convoy falangista. Se agachan y se esconden.

El temor repentino a ser vistos, de ahí que se oculten, se convierte en una reacción instintiva, como si los chicos también pudieran acabar presa del pelotón. La sangre fría con la que, aparentemente, actúa Tomiche no es más que una máscara. Porque, en la escena siguiente, cuando por fin han capturado un jilguero se oyen unos disparos en la lejanía. Vemos a Tomiche sentado, con las manos tapándose los oídos, con un gesto de dolor y angustia. Poco después, se escuchan unas detonaciones más esporádicas. Y Culovaso afirma: «Los están rematando». Y añade: «Son rojos, como el padre de Tomiche. A él también le dieron el paseo». Carol pregunta: «Y, ¿quién fue?». A lo que Culovaso le responde: «El cabo de los civiles, Donato. Es tío de Tomiche, hermano de su madre. Pero a él, el padre de Tomiche le arrancó la oreja de un mordisco». Cuando, por fin, se hace el silencio, Cagurrio le toca a Tomiche en un hombro indicándole que todo ha acabado. Tomiche sin mediar palabra se levanta y se aleja taciturno.

Dos claves nos presenta esta escena, la primera el conocimiento exacto que tienen los chicos de los paseos. Y la segunda, reconocen a los asesinos. No se media una explicación razonable sobre quiénes son los *rojos*, si bien, se apunta a que la represión es entre familias vinculadas a viejas afrentas personales. Pero en los pueblos «más de un abuso sería la resultante de un difícil momento en el que el pleito personal intentaría recubrirse con el ropaje de la depuración política»⁴⁹. No obstante, aparte de los juicios sumarios que se llevaron a cabo contra los líderes del Frente Popular, se constata la existencia de aquellas partidas fascistas que en mitad de la noche llevaban a cabo detenciones que acababan en *desapariciones*⁵⁰. Es más, señala Abella, «la idea de la represión entró en la aceptación

⁴⁹ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁰ JACKSON, Gabriel: *La República Española...*, *op. cit.*, p. 268; CASANOVA, Julián: «Rebelión y Revolución...», *op. cit.*, p. 103-106.

general y las conversaciones giraban en torno al tema con una normalidad que excluía todo sobresalto»⁵¹.

Otras escenas del filme, como los actos de glorificación a Franco que se van a desarrollar en la plaza, y la denuncia del lenguaje procaz (cuando uno grita ¡viva la madre que lo parió!), aunque luego cometan un sinfín de tropelías, la falta de piedad con el padre de Carol, al que Alfonso intenta matar, son algunos de estos rasgos de la Nueva España. Pero, sobre todos ellos, destaca la escena en la que Donato, visiblemente borracho, en la puerta del cuartelillo, ve a Tomiche y le ordena acercarse. Este se resiste pero acaba por obedecer con el fin de no hacerle enfadar: «Así me gusta, obediente. ¡Vamos a arreglar cuentas tú y yo!».

No hay perdón, no hay sino venganza y la actitud propia de quien se siente embriagado por el rencor, y, «por lo tanto, no hay olvido ni indulgencia para el vencido»⁵². Es cierto que, en contraposición a esta actitud, estará el otro guardia que le pedirá que deje en paz a Tomiche, porque no ve en él más que a un crío. Sin embargo, Donato impone su autoridad y le hace callar. Ese elemento tiene su punto de interés porque no cae en el fácil maniqueísmo.

A fin de cuentas, Donato actúa por una rencilla personal. Sólo se ensaña con el vencido, en este caso Tomiche por ser débil lo cual simboliza ese gesto reflexivo de la película. Así, cuando a la mañana siguiente, toda emocionada, Carol va a buscarle para darle la noticia del regreso de su padre, se encuentra a Tomiche con la cara llena de moratones. Este le explica lo que ha sucedido Aún con todo, como comenta Santiago de Pablo, «Uribe, aun tomando claramente partido por uno de los dos bandos [el republicano], no carga excesivamente la mano en su retrato, que incluso podía haber sido —sin faltar a la verdad histórica— más negativo»⁵³.

La recuperación de la memoria: la dignidad republicana

Todo filme ha de valorarse en el contexto en el que se realiza. En este sentido, *El viaje de Carol* cobra una dimensión única con el personaje de Amalio y Maruja, la profesora. Amalio es un personaje que sólo cabría entenderse a raíz de la percepción política del rodaje del filme, como escribe Ferro, «la historia siempre es contemporánea»⁵⁴.

En el filme, la muerte de Aurora se sucede poco después de conocer el contenido de la primera carta. Amalio decide llevar a Carol a Villablanca con sus primos

⁵¹ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 80.

⁵² AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Memoria y olvido...*, *op. cit.*, p. 83; JULIÁ, Santos: «De la guerra...», *op. cit.*, p. 34.

⁵³ PABLO, Santiago de: «El viaje de...», *op. cit.*, p. 194.

⁵⁴ FERRO, Marc: *Historia contemporánea y...*, *op. cit.*, p. 34.

y su tía, quien le dice a Carol que allí va a estar bien, aunque por el rostro de Carol vemos que no está de acuerdo con su decisión, eso significa alejarse de La Casona, de su santuario.

Tanto en la cena en la que Alfonso le reprocha su actitud como en estas respuestas ambiguas de Amalio nos desvelan su miedo y su temor a desvelar su inclinación por uno u otro bando. Así, señala Abella, «la gente se había vuelto recelosa en sus manifestaciones y los que tenían antecedentes sospechosos comprendían que era necesario significarse en el bando triunfador»⁵⁵. Cualquiera que no supiera el resultado de la contienda o la situación de los frentes en 1938 pensaría que la lucha aún podía decantarse por el lado republicano. Amalio, ante todo, opta por ser cauto. Por eso, más adelante, le veremos, una noche, cuando el pueblo duerme, escuchando los partes de guerra de la radio, y mostrándole a Carol un mapa, entusiasmado, con los movimientos de las tropas en los frentes, y refiriéndose a *los nuestros*, por los republicanos. Sin embargo, en la derrota, «la sociedad quedaría dividida entre vencedores y vencidos, y los indiferentes serían considerados como sospechosos»⁵⁶, de ahí que, el aparente comedimiento de Amalio, venga en relación a ese miedo a las represalias posteriores de los vencedores.

Sin embargo, la posterior actitud de Amalio, de enfrentarse a Adrián y negarle el paso para que pueda registrar la casa en busca de Robert, implica un reacción inesperada. Si ante Alfonso se muestra dubitativo y no admite sus inclinaciones políticas, entendemos que, en la evolución de su personaje, gracias a la influencia de su nieta, Amalio ha decidido ser fiel a sus convicciones. Será a partir de ese regreso a la Casona cuando Amalio recupere su *dignidad y sus recuerdos*. En ese contraste, se constataba un «clima social de terror o pasividad, que comenzó a instaurarse desde los años de la guerra»⁵⁷, reacción natural de una actitud violenta y totalmente impositiva de las nuevas autoridades contra la sociedad civil. Algo que nos interesa resaltar debido a que tras la Guerra, los republicanos no fueron tratados como españoles.

En esto, la película es una atinada muestra de valor ético, de aproximación humana a la realidad sociológica de la época llegándose hasta el presente.

El proceder timorato de Amalio del inicio del filme se rompe cuando Carol le infunde un deseo de luchar por sus creencias. Es más, borrará las pintadas de delante de la casona y se encarará, en las escenas finales, con Adrián. Este *despertar* va en líneas contrarias a lo que fue para muchos españoles el sentir que tras la mera derrota había una humillación, sin olvidar la aplicación de la Ley de

⁵⁵ ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana...*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁶ SOLÉ I SABATÉ, Josep María: «Las represiones», en J. Tusell y S. Payne (dirs.), *La Guerra Civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*, Madrid, Temas de hoy, 1996, p. 601.

⁵⁷ AGUADO, Ana: «Una cultura en...», *op. cit.*, p. 259.

Responsabilidades Políticas con la que el franquismo se ensañó con aquellos que fueron fieles al Gobierno de la República⁵⁸.

El filme caracteriza el personaje de Amalio como un ejemplo de dignidad republicana recobrada y que bien puede entenderse en el contexto del rodaje⁵⁹.

Maruja, por otro lado, es un personaje distinto, aunque menos definido. Es una maestra que parece que ha sido retirada de su cometido y sólo imparte clases particulares a Carol. En un momento del filme, le pide, en secreto, un cigarro a Aurora y eso revela que es una mujer de convicciones liberales⁶⁰. Por lo que es posible que haya sido *depurada* de la enseñanza pública. Sin embargo, no se expresa una auténtica *represión*, tampoco sobre Amalio, aunque se conocen sus simpatías liberales, como bien le recrimina Don Julio. Esto más bien parece indicar que la retaguardia no era toda ella *adicta* al régimen.

La Guerra Civil como locura colectiva

Uribe plantea una reflexión de la Guerra a modo de *locura colectiva*⁶¹. Las cartas que Robert envía a Aurora y a Carol son elocuentes a este respecto, lucha por una causa que cree noble y, sin embargo, añora a su mujer y a su hija, la Guerra como símbolo de la muerte y la familia como el de la vida. Pero dicha dualidad se va a percibir rota cuando Aurora, en una escena, le confiesa a Maruja que está muy enferma y que por eso ha regresado al pueblo. La muerte tiene una cara real, presencial, inmediata, pero esta vez no como consecuencia lógica de la Guerra sino de la vida, en la faz de una enfermedad contra la que no hay remedio. La Guerra, por el contrario, es una causa accionada por el ser humano, por su voluntad y su capricho.

El refuerzo que se realiza de esta idea es mayor cuando Alfonso alcanza mortalmente con un disparo a Tomiche, porque va encaminado a matar a Robert. Y el niño inocente es quien cae asesinado. De hecho, esto se une con la impresión, simbólicamente hablando, de la idea de que la Guerra «no sólo no fue necesaria sino que incluso podía haberse evitado»⁶², como la muerte de Tomiche. Donde prevalece ese elemento «civil», la muerte de un niño, que se revela importante porque el régimen censuró su término hasta la llegada de la democracia⁶³.

⁵⁸ CASANOVA, Julián: «Rebelión y Revolución...», *op. cit.*, p. 8.

⁵⁹ OLMEDO, Indefonso: «Removiendo en las fosas del franquismo», *El Mundo* (13-III-2002).

⁶⁰ MORENTE VALERO, Francisco: *La depuración del magisterio nacional (1936-1943)*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1997.

⁶¹ MORADIELLOS, Enrique: «Ni gesta heroica ni locura trágica: nuevas perspectivas históricas de la guerra civil», *Ayer*, 50 (2003), pp. 11-40; MORADIELLOS, Enrique: *1936. Los mitos de...*, *op. cit.*, pp. 219-220.

⁶² AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Memoria y olvido...*, *op. cit.*, p. 195.

⁶³ *Ibidem*, pp. 196-198.

Otro punto de interés radica en la escena en la que nos muestran cómo reciben las cartas de Robert y lo que ellas contienen. Las dos escuetas cartas están regidas por dos aspectos claves; en la primera se dice «*esperamos que esta locura acabe pronto*», en la segunda, señala «*eres como un bálsamo de cordura en medio de tanto despropósito*». Tales frases expresan el sin sentido de la Guerra. Han existido distintas visiones sobre la lectura histórica del conflicto: cruzada, contienda fratricida, tragedia colectiva, los términos a emplear son varios⁶⁴. Si bien, el filme pretende aleccionar sobre esa absurdez de la misma en su ámbito humanitario.

En el cierre, Maruja, la profesora, le dará el tirachinas de Tomiche a Carol y le explicará que se lo ha dado la madre de Tomiche y le dice «*ya sé que nunca nos olvidarás*». Maruja quiere expresarnos, con ello, que aquel drama no debemos de olvidarlo. Esto no deja de ser un alegato por la memoria, por no olvidar a quienes se perdieron en tan trágico conflicto, retomando aquel «cine de reconciliación» de los años sesenta⁶⁵, salvo porque en su cierre, Carol promete *no olvidarse* de lo ocurrido, no olvidarlos, lo cual crea una vía interpretativa nueva, la Guerra como locura colectiva pero no en un sentido globalizante en el que todos cometieron errores, sino concreto, en el que hay que cobijar la memoria viva de los que fueron injustamente asesinados⁶⁶.

Ahora bien, hay un nexo importante de continuidad, cuando la prima de Carol le pide que la invite a ir a Nueva York con ella y ella le dice que lo hará. Aunque, de alguna manera, la prima pertenece a los vencedores y Carol a los que han perdido la Guerra, hay un plano de superación. Digamos que los herederos de aquella memoria encarnarán una nueva generación que, aunque afectada por la Guerra, no permitirán que eso condicione su futuro.

Crítica, público y premios

El filme fue estrenado el 6 de septiembre de 2002. Es una coproducción hispano-lusa, rodada entre Galicia (Taboada), Cantabria (Liérganes, Riotuerto y Miera) y Portugal, y pese a la buena acogida, en general, que tuvo el filme por la crítica especializada, una vez más, comprobamos que crítica y público no vinieron de la mano.

Tuvo una acogida sensible con 374.543⁶⁷ espectadores y recibió el Premio del Público en el XIII Festival de Cine Español de Nantes. Méndez-Leite⁶⁸ describe el

⁶⁴ MORADIELLOS, Enrique: *1936. Los mitos...*, op. cit., pp. 19-31; JULIÁ, Santos: «De la guerra...», op. cit., pp. 43-47

⁶⁵ MORADIELLOS, Enrique: *1936. Los mitos...*, op. cit., p. 27; CRUSELLS, Magí: *La guerra civil...*, op. cit., p. 6.

⁶⁶ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Memoria y olvido...*, op. cit., pp. 46-49.

⁶⁷ Datos del ministerio: <http://www.mcu.es/>

⁶⁸ MÉNDEZ-LEITE, Fernando: «El viaje de Carol», *Fotogramas*, (30-IX-2002), p. 14.

filme como «un cuento sobre el descubrimiento del amor y la amistad, pero también de la maldad y del dolor, de la necesidad del afecto y de la angustia de la ausencia», que tiene un arranque «alargado» pero que, a continuación, despega «con brío». Inma Garrido⁶⁹ señala «Uribe, que forma otra de sus películas inolvidables (como *La muerte de Mikel* o *Días contados*), quiso filmar un cuento y se le convirtió en un drama inmenso, intenso, pero con princesa».

En su crítica Carmen L. Lobo⁷⁰ opina que es la mejor película de Uribe, ya que «no existe aquí, lo imaginan, simbología rara, tampoco una densidad innecesaria: sencillamente, la historia es íntima, y sencilla y compleja porque es, sobre todo, humana». Aunque señala algunos elementos que no le acaban de gustar, hay «determinados clichés» como «buenos que serán maltratados; malos de bigotito hirsuto y una moralidad rígida como el bacalao reseco».

En otro extremo podemos situar una dura crítica contra el filme. José Ruiz Chico⁷¹ valora que aunque «técnicamente muy conseguida, la película no deja de ser un amasijo de tópicos (Rojos, buenos, fachas malos) que, si están inspirados en un libro, lo último que se nos antojaría tras verla es leerlo».

Conclusiones

Considerada por la crítica más una fábula o un cuento de iniciación que un trabajo sobre la Guerra Civil, valorada por su expresividad y sencillez, que se tipifica gracias al punto de vista dominante de Carol y criticada por algunos tópicos, debemos de partir de aquí para considerar que no siempre el efecto que nos causa la sencillez parte de la idea de adelgazar las claves de la memoria histórica, todo lo contrario.

La ficción se convierte, de este modo, en un medio eficaz para replantear el pasado y componer una memoria, ajena a los debates historiográficos, y replanteada desde el estilismo cinematográfico. Sin embargo, eso no es óbice para arrinconar esa idea principal de la «locura de la Guerra». Mientras los hombres combaten en los frentes, las mujeres sufren, la represión se torna en un acto de venganza por rencillas personales y el futuro se construye a partir del desprecio mismo de los vencidos, ajeno al valor que entraña el respeto de las personas. Pero como explica Rosenstone «una de las maneras por las que la audiencia (en este caso la crítica de cine) modela el cine es por la necesidad que éste tiene de traducir el pasado en una representación visual inteligible para el presente»⁷².

⁶⁹ GARRIDO, Inma: «El viaje de Carol», *Cinemanía*, (1-IX-2002), p. 116.

⁷⁰ LOBO, Carmen L.: «Con los ojos del corazón», *La Razón*, (8-IX-2002).

⁷¹ <http://www.mastercine.es/vg/>

⁷² ROSENSTONE, Robert A.: «La audiencia modela...», *op. cit.*, p. 338.

Son esta suma de ingredientes lo que permiten que *El viaje de Carol* constituya un buen ejemplo de cine reflexivo, suave, en términos históricos, ya que podría haber sido muy duro en su crítica al bando nacional. Es posible que en esa depuración estribe, tal vez, la mayor crítica al filme, su exceso de aligerar la carga histórica para incidir sobre todo en su elemento humanizador, un tanto coloquial, pero sabiendo extraer una lección ética de todo su conjunto, en donde radica su mayor virtud creativa e ideológica.