

CINE, REPRESIÓN Y MEMORIA HISTÓRICA

Igor Barrenetxea Marañón

Universidad del País Vasco

Las memorias, al reconstruir el pasado, no tienen por qué ajustarse a criterios de verdad histórica, ya que se elaboran desde experiencias políticas del presente y no pretenden de ningún modo el análisis de todos los aspectos de la realidad, sino la fidelidad a una determinada parte del pasado¹.

Introducción

El cine es una manifestación cultural y reflejo de una época determinada, expresión de una inquietud social y reveladora de una manera de entender, a su vez, nuestra relación con el pasado². Esta comunicación pretende realizar un balance general sobre el tratamiento que se ha hecho en los últimos años desde el cine de ficción de la represión y la violencia provocada por la Guerra Civil española en la retaguardia, con independencia de la calidad técnica de estos filmes, ahondando en las temáticas, lugares y referentes de la memoria utilizados. Existe para ello un amplio abanico de películas que retratan la violencia en la retaguardia, por lo que, de algún modo, ocupan un lugar aparte de lo que podría considerarse una cinematografía sobre la temática de la Guerra Civil, a tenor de que algunas de ellas han nacido de un contexto muy particular como fue la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica (2007) y el impulso que se ha dado al mayor conocimiento sobre el alcance y naturaleza de la represión franquista.

¹ PÉREZ GARZÓN, J. S.: «Entre la historia y las memorias: poderes y usos sociales en juego», en PÉREZ GARZÓN, J. S. y MANZANO MORENO, E.: *Memoria Histórica*, Madrid, CSIC, 2010, p. 24.

² FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia, 1995, p. 27.

Dejando a un lado este contexto para no desviarnos excesivamente del tema (y por falta de espacio) las películas a analizar serán las que tratan tangencial o directamente la represión y los sufrimientos causados por la contienda como partes integrantes de los traumas de la misma, que parten de la primera incursión sobre la memoria, desde *La lengua de las mariposas* (1999), pasando por los filmes que hablan de la represión, como son *Una pasión singular* (2002), *El viaje de Carol* (2002) y *El lápiz del carpintero* (2003), y las que se vinculan a este nuevo contexto reivindicativo, *Para que no me olvides* (2005) *Las 13 Rosas* (2007), *La buena nueva* (2008) y *Estrellas que alcanzar* (2010). Todas ellas, sin que sea un análisis exhaustivo de las películas vinculadas a estos elementos, tejen un discurso sobre la manera en la que se codifica ese pasado, la relación que tenemos con él y las vivencias que, en la actualidad, debemos extraer en consecuencia de aquello. Y cabría incluir, además, por aportar nuevas temáticas y puntos de vista que interesa destacar, *Silencio roto* (2001), *La luz prodigiosa* (2002), *Soldados de Salamina* (2003) o *La mujer del anarquista* (2008).

La memoria visual no sólo nos ayuda a reconstruir ese pasado sino a valorar el modo en el que se ha procedido a interiorizarlo socialmente y, en su contraste, la forma con la que la Historia nos ayuda a entender sus significados. No debemos olvidar tampoco que «el proceso de construcción de cada memoria siempre es una elaboración política»³. E indudablemente cada uno de estos filmes viene envuelto en esta demarcación que no podemos desdeñar.

³ PÉREZ GARZÓN, J.: *op. cit.*, p. 24.

Breves pinceladas sobre la represión y las políticas de la memoria: las consecuencias de la victoria franquista

El impulso de la Ley de la Memoria Histórica desencadenó interés social en todos los órdenes de representación cultural (literatura, artículos y películas) por la represión franquista. La historiografía no ha sido ajena a este interés, la compilación desarrollada por Santos Juliá, *Víctimas de la guerra civil*, en su primera edición de 1999, mostraba lo mucho que todavía había que andar en este terreno. Pues, como señala Francisco Espinosa, hay muchas resistencias que derribar, archivos que investigar y, ante todo, muchas lecturas sesgadas y equívocas que combatir⁴. El conocimiento que tenemos de la represión durante y tras la Guerra Civil dista de estar cerrado. El número de asesinatos, en verdad, se desconocía o era estimativo. Y las cifras que los autores del régimen ofrecían a la hora de dibujar la represión de un bando y otro tenían poco rigor o, bien, estaban hechas de una manera poco exhaustiva y partidista⁵.

No fue hasta la llegada de la democracia cuando empezaron a proliferar los primeros análisis y estudios serios sobre la ideología y caracterización de las políticas represivas del régimen franquista, pues de la republicana ya se encargó el franquismo en su Causa General. No fue hasta una fecha tan tardía como 1999 cuando se desarrolló la primera compilación general sobre el alcance de esta represión. A partir de esa fecha, la historiografía se ha prodigado en este campo hasta componer un cuadro, no acabado del todo, pero sí lo más estimativo y fiable posible sobre la naturaleza de esta violencia. Esta ha sido distinguida con claridad por la historiografía. En el caso de la ejercida por distintos sectores que componían el bando republicano se califica como “espontánea”.

El colapso de la autoridad republicana dio origen a una violencia desmedida e injusta, por parte de ciertos sectores radicales, contra amplios sectores de la población

⁴ ESPINOSA, F.: *Contra el olvido*, Crítica, Barcelona, 2006.

⁵ ESPINOSA, F.: «La represión franquista: un combate por la historia y por la memoria», en ESPINOSA, F. (ed.): *Violencia Roja y Azul. España 1936-1959*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 17.

de tendencias conservadoras (religiosos, sobre todo) y afines a los rebeldes. En la medida en la que el Estado republicano pudo recuperar su autoridad en los meses siguientes al inicio de la sublevación, en este verano de 1936, se pudo atajar esta clase de actuaciones, salvo en casos puntuales.

En cambio, se estima que el bando nacional enarboló una actuación represiva desde el principio hasta, por lo menos, la década de los años 50. Su intención fue aniquilar (algunos autores hablan de exterminio o genocidio político) aquella parte del cuerpo de la nación corrompida por la “canalla roja”. Y la Causa General que abrió el franquismo contra todos aquellos que hubiesen militado en partidos y sindicatos de izquierdas, o se hubiesen destacado en el Frente Popular o defendido la República legítima, fue su manera de regenerar esta España. A miles de hombres y mujeres se les aplicó la Ley de Responsabilidades Políticas de 1939, de carácter retroactivo, y la sociedad fue depurada de arriba abajo, desde esta *nueva* “legalidad” impuesta por la violencia. Para 1940 se estimaba que, al margen de los asesinados, la población reclusa de España era de 270.000 presos, en su mayoría, de carácter político⁶.

La represión, en términos generales, fue tremenda, con un balance de víctimas, aún no cerrado del todo, según los datos de Espinosa, de 130.199 en la zona nacional y 49.272 en la zona republicana⁷.

Aspectos generales de las políticas de la memoria en España

La Transición permitió recuperar los valores democráticos de la sociedad española perdidos tras el fin de la Segunda República. Sin embargo, todavía faltaba bastante camino por recorrer hasta revelarse esta memoria de la represión⁸. En los años

⁶ MOLINERO, C., SALA, M., SOBREQUES I CALLICO, J.: *Una inmensa prisión*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 157.

⁷ ESPINOSA, F.: *op. cit.*, p. 78.

⁸ *Ibid.*, pp. 20-21.

70 se consolidó el Estado de derecho, a la par que se derrumbaban los vestigios del franquismo. En los 80, el PSOE, a la sazón al frente del gobierno, en 1982, marcaba la normalidad de una sociedad plural pero no quiso remover las aguas turbias del pasado. Y no fue hasta entrada la década de los 90 hasta que diera comienzo un despertar de esta memoria. Las iniciativas de la Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales (AABI) o la Asociación Archivo Guerra y Exilio (AGE), a partir de 1996, fueron los primeros referentes a este respecto. El relevo de los populares, una renovada derecha, al frente del Gobierno, en 1996, fue decisivo. La declaración del presidente Aznar de que «la Guerra Civil y la dictadura eran periodos superados cuyas causas no debían estar abiertas al debate político»⁹, fueron, paradójicamente, el prólogo a revitalizarlo. En el año 2000 se creó la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). En 2003, así mismo, se creó el Foro por la Memoria. De manera inesperada, el 14 de marzo de 2004, los socialistas, liderados por José Luís Rodríguez Zapatero, ganaban las elecciones.

El recién investido presidente expresó su compromiso con la recuperación de la memoria y la elaboración de una ley que devolviera la dignidad a aquellos que sufrieron, y a sus familias, la represión del franquismo. Todo ello acabaría haciéndose realidad en 2007, aunque sin satisfacer plenamente a los detractores de la ley ni a los que la amparaban¹⁰. El punto culminante fue cuando el juez Garzón abrió una causa, el 16 de octubre de 2008, contra el franquismo que, finalmente, no prosperó¹¹. El cine, como iremos viendo, se hizo eco de estos hechos y esta mirada sobre el pasado¹².

⁹ BERNECKER, W. L. y BRINKAMANN, S.: *Memorias divididas*, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 264.

¹⁰ ESPINOSA, F.: *op. cit.*, p. 24. Con la que el autor es bastante crítico.

¹¹ «Cronología: Garzón y la causa por los crímenes del franquismo», *El País*, 28 de abril de 2010. Cf. PERAL, M.: «Garzón, al banquillo por la causa del franquismo», *El Mundo*, 12 de mayo de 2010.

¹² DE PABLO, S.: «Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia», *Cuadernos Canela*, XVI (2004). Cf. CRUSELLS, M.: *Cine y guerra civil español. Imágenes para la memoria*, Madrid, Ediciones JC, 2006.

Cine y memoria histórica

Primera etapa: una reivindicación fallida de la memoria

Toda sociedad se desarrolla con una «necesidad de memoria»¹³. Y, sin duda, el cine ha recogido esta aspiración y la ha convertido en imágenes.

La primera alusión concreta que se ha hecho sobre la importancia de la memoria de la Guerra Civil en relación a sus consecuencias vino dada por un filme que iba a anticipar la necesidad de hablar del pasado, no desde el academicismo histórico, sino desde la sociedad. Lejos quedaba todavía el tratamiento más directo y descarnado de la represión, pero ya, se advertía entonces ese marcado interés sobre la necesidad de recordar y de implicarse en activar políticas de la memoria, que se han dado en el contexto europeo contra el nazismo, sin ir más lejos, o el comunismo, pero que en España no se habían desarrollado nunca plenamente del todo. Este primer punto de partida será con *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luís Cuerda. El filme, aparte de cosechar un éxito de público considerable, también fue muy bien recibido por la crítica cinematográfica. El sentido relato de un niño y su relación con su maestro republicano, que ve como sus sueños de aprendizaje y libertad resultan truncados por la Guerra Civil, nos recuerdan la importancia de los valores democráticos en la sociedad. En la escena final, cuando el maestro y otras autoridades son subidas a un camión, mientras son insultados y vejados por parte de los otros vecinos del pueblo (ante el temor a ser ellos los siguientes) hay una alusión directa a las políticas represivas del franquismo que se encargó de depurar y represaliar a todos los que comulgaron con el ideal republicano. Sin quererlo, el filme anunciaba un paulatino y marcado homenaje a todos aquellos que vieron como sus ideales y vidas se vieron desbaratados por la derrota en la contienda y la represión posterior del bando vencedor de la misma. Los ideales que

¹³ PÉREZ GARZÓN, J. S.: *op. cit.*, p. 28.

el maestro republicano intentará enraizar en el joven Moncho serán arrancados de raíz, borrados con virulencia y desprecio por el franquismo¹⁴.

En *Silencio roto* (2001), de Montxo Armendáriz, se recupera el tiempo posterior a la contienda y la figura de los maquis, y centra su historia en el punto de vista femenino. El regreso de una joven al pueblo familiar, en la posguerra, le hace vivir el opresivo clima que se sufre tras el triunfo del bando nacional. Ahonda en el retrato gris y áspero de aquellos que decidieron resistirse al franquismo. Pero mostrando la inutilidad de una lucha que, en realidad, solo acaba por sacar a relucir penurias y amarguras, ideales de libertad que, paralelamente se van desnudando de sus intenciones hasta convertirse en otra cosa diferente. Armendáriz se aleja de la poesía de *Secretos del Corazón* (1997) para adentrarse en una áspera radiografía social española en la que la distancia entre vencedores y vencidos era tan clara y manifiesta. Pero, a pesar de todo, como señala Thomas Deveny, «aunque *Silencio roto* está llena de esperanzas falsas, dudas, muertes, victorias y derrotas la toma general de las montañas al final de la película contiene un arco iris: un símbolo de esperanza para el futuro»¹⁵.

Un año después, el director Antonio Gonzalo estrenó *Una pasión singular* (2002), retrato de la vida Blas Infante (1885-1936), emotiva y lograda recreación de la biografía del padre del nacionalismo andaluz, fusilado el 11 de agosto de 1936. El filme describe el panorama social y político que vivió y protagonizó en aquellos años. La película no tuvo demasiada repercusión, pero si es una reflexiva mirada sobre los odios y personalismos que trajo consigo el pronunciamiento militar de 1936. A pesar de su compromiso con el pacifismo, fue igualmente asesinado por sus ideas políticas en la Andalucía del bando nacional.

¹⁴ CUESTA, J.: *La odisea de la memoria*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 139-184.

¹⁵ DEVENY, T.: «Una nueva perspectivas sobre los maquis: Silencio roto y La guerrilla de la memoria», *Quaderns de cine*, 3 (2008), p. 49.

Los siguientes filmes cabe analizarlos en paralelo. El primero de ellos será *La hora de los valientes* (1998) de Antonio Mercero y el segundo *El viaje de Carol* (2002) de Imanol Uribe, que logrará el Premio del Público en el XII Festival Español de Nantes. El filme de Mercero se ambienta en el Madrid republicano durante la guerra y retrata las vicisitudes de una familia que ha visto como el padre de familia ha caído involucrado en ella. La trama, urdida a través de un original punto de vista, es protagonizada por un joven anarquista que ha de salvar un autorretrato de Goya, olvidado en la evacuación del museo de El Prado, amenazado por los bombardeos nacionales, de la codicia de un falangista. Aparte de ser considerado por el catedrático Santiago de Pablo como uno de los mejores filmes por su tratamiento temático de la Guerra Civil¹⁶, revela rasgos sobre la represión en la retaguardia republicana. La imagen de varios niños que, a modo de juego, recrean un fusilamiento, es una elocuente lección sobre la herencia de la violencia en los más jóvenes. El mismo efecto tendrá esa represión, revelada de una manera igual de simbólica, en *El viaje de Carol*, aunque en el filme de Uribe se perfila la violencia vengativa del bando nacional. En ambos casos, los filmes no se detienen a abordar en profundidad, porque no es su cometido, el carácter de la represión ni las diferencias que la historiografía ha establecido para cada uno, sino sus efectos en la juventud y en la infancia.

Esto es algo que nos retrotrae a la última imagen de *La lengua de las mariposas* con un joven Moncho persiguiendo al maestro, subido en el camión, conociendo el espectador su destino aciago, mientras le insulta y arremete contra lo que él no entiende. El cine privilegia el punto de vista infantil y lo hará con el femenino para dotarlo de una mayor sensibilidad a la hora de estimar las repercusiones negativas que tuvo para la sociedad española en su conjunto, alejándose, así, de lo que suele ser el centro de

¹⁶ DE PABLO, S.: *op. cit.*, p. 41.

gravedad del cine bélico en el que se suelen imbuir las características generales de cualquier contienda.

Pero el hecho de que no sea así obliga a estimar la evidencia de que la Guerra Civil no fue un conflicto corriente sino, sobre todo, tal y como se desvela en el contexto de la Segunda Guerra Mundial¹⁷, afectó a la población civil, las verdaderas víctimas de estas conflagraciones.

Digamos que estas muestras del acercamiento del cine al trauma de la guerra vienen unidas, además, a una catarsis personal de estos directores, puesto que son, de algún modo, hijos de aquellos acontecimientos. De ahí que el punto de vista dominante es el infantil en aspectos muy destacados de estos relatos (en los filmes de Cuerda y Uribe). El tratamiento se orienta a recordarnos el dolor y efecto traumático de cualquier conflagración civil, con heridas que son necesariamente imborrables. El valor del recuerdo, sobre todo, viene establecido no en acentuar el marcado perfil de reconstruir los hechos como fueron sino como fueron vividos y sentidos, donde la ficción cobra en el espectador un efecto mayor (que dependerá de la credibilidad o no de estos filmes). De ahí que se pueda destacar en este cuadro el filme *La luz prodigiosa* (2002), de Miguel Hermoso, una curiosa y original propuesta en la que su premisa argumental viene establecida porque Federico García Lorca fue salvado por un pastor tras su fusilamiento. Aunque el filme no acaba de cerrarse por completo, compone una sutil y aguda metáfora sobre el papel que tiene la memoria en la reconciliación.

Poco después, se estrenaría *El lápiz del carpintero* (2003), de Ramón Reixa, adaptación de otra novela de Manuel Rivas¹⁸. El director lleva a cabo un crudo y veraz (aunque no funcione como drama) retrato de la suerte aciaga de los prisioneros políticos republicanos en las cárceles franquistas. El protagonista es un médico gallego que ha de

¹⁷ BOURKE, J.: *La Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Paidós, 2002.

¹⁸ RIVAS, M.: *El lápiz del carpintero*, Madrid, Alfaguara, 1998.

sufrir la suerte de tantos otros hombres y mujeres afines a la República, que ha de verse condenado por sus ideas. En una suerte de acontecimientos logra librarse de la venganza de un falangista que quiere acabar con su vida, mostrando la arbitrariedad y el celo homicida de este grupo.

Además, la historia es contada en retrospectiva. Un Guardia Civil que ha sido testigo de los acontecimientos relata en un bar de carreteras a una prostituta lo ocurrido. Este contexto elegido no es casual, porque señala el grado de degradación que ha adquirido, ante el olvido de lo sucedido, la memoria. Lo que debería haber sido el relato público de una barbarie deriva en una narración que será olvidada por quien la ha escuchado. En este aspecto, es donde el cine adquiere un nuevo protagonismo porque la imagen es capaz de perdurar allí donde las historias de la Historia acaban borrándose. Entre las virtudes del filme destaca la áspera y veraz descripción de la violencia practicada por los nacionales tras el triunfo de la sublevación militar en Galicia y su política de la venganza en el trato vejatorio en la vida en las cárceles¹⁹. Si bien, como indica De Pablo, en general, incide en los «tópicos habituales»²⁰ de un enfrentamiento entre buenos y malos. El filme recibió, pese a cierta frialdad de la crítica, el Premio del Público en el Festival Internacional del Mar de Plata.

Ese mismo año, a la sazón, impulsada por el éxito de la novela en la que se inspira²¹, será estrenada *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba. Aunque el personaje principal de la novela era el propio autor, Javier Cercas, en el filme, Trueba opta por introducir a un personaje femenino como la protagonista de la trama. Lola Cercas es una mujer desilusionada, con el padre gravemente enfermo (tanto es así, que muere al poco). Imparte clases en la universidad de Gerona, y de vez en cuando escribe para la prensa reseñas de libros y artículos. Un día le encargan que redacte un artículo

¹⁹ PRESTON, P.: *El Holocausto Español*, Barcelona, Debate, 2011, pp. 253-306.

²⁰ DE PABLO, S.: *op. cit.*, p. 41.

²¹ CERCAS, J.: *Soldados de Salamina*, Barcelona, Círculo de lectores, 2001.

acerca de la Guerra Civil. Inspirada en el poeta Antonio Machado y en la semblanza del escritor y uno de los creadores de la Falange, Rafael Sánchez Mazas, publica un artículo sobre el tema. A partir de la reacción que provoca, recibe una serie de cartas que la llevan a indagar sobre la figura de este emblemático falangista que sobrevivió airoso a un fusilamiento al final de la guerra.

La película cobra, así, una orientación al explorar una parte concreta de este devenir. El interés de la trama gira en torno a encontrar al adolescente que salvó la vida del falangista más antiguo de España, tras el asesinato de José Antonio y de los otros fundadores, pero así mismo lleva a tratar un cuadro melancólico sobre unos hechos de los que ya quedan tan pocos testigos. En la novela se incide en que aunque la Falange ganó la contienda perdió la posguerra, ilustrando un bucle pasado-presente en el que nada es lo que parece. El hecho de que fuera un ilustre falangista el que figurara como el elemento ventral de la narración y que se mostrase uno de esos reprochables actos de aquellos, que en los últimos compases de la contienda cometieron diversos crímenes fusilando a los presos políticos de la derecha, hizo que el filme recibiera algunas duras críticas y generara un intenso debate intelectual²². Aunque, en general, la crítica cinematográfica lo recibió con bastantes elogios y no tuvo mala acogida de público.

Hay que hacer referencia a la significación de la memoria histórica a través del cine, vinculada a la recreación de los adalides de la represión.

En general, en contraste con otras películas, entendemos que la imagen de la Falange se ha visto definida por su papel en la represión y la violencia, pero no lo fue en todos los casos. El filme se ha encargado muchas veces de conferir a la Falange un papel excesivamente protagonista en la represión, ejemplos los hay en los filmes que

22 SÁNCHEZ-CUENCA, I.: «Comunistas y héroes: ¿Por qué emociona Soldados de Salamina?», *Claves de la razón práctica*, 138 (2003), pp. 73-78. Cf. GARCÍA JAMBRINA, L. M.: «De la novela al cine: Soldados de Salamina o el Arte de la Traición», *Ínsula*, 688 (2004), pp. 30-32. Cf. KARAGEORGOU-BASTEIA, C.: «La memoria ética en Soldados de Salamina», en *Congrés La transició de la dictadura franquista a la democràcia*, Barcelona, 2005, pp. 482-485.

tratamos, como *El lápiz del carpintero* o *La buena nueva*, pero debemos considerar que conforma un imaginario sesgado. Con ello no quiero decir que no participara de forma activa y sustancial en la cruda semblanza de la represión sino que, tal y como apunta la historiografía, si hubo represión, esta estuvo coordinada y controlada (en su propia espiral) por los militares²³.

Segunda etapa: el intenso y fugaz despertar de la memoria

La victoria electoral de los socialistas en marzo de 2004 fue el punto de inflexión a esta primera etapa en la que tímidamente, con algunos filmes de calidad, se habían acercado a la reivindicación de la memoria de ese pasado republicano y de las consecuencias de la guerra para aquellos que la habían perdido. Pero el año 2006 fue declarado año de la Memoria Histórica y se produjo un *boom* de películas que fueron estrenándose a partir de ese momento. La primera de ellas fue una apología sobre la necesidad de hacer memoria.

Para que no me olvides (2005), de Patricia Ferreira, es una narración sobre la relación intergeneracional entre un abuelo, Mateo, niño de la guerra, y su nieto. Cada vez somos más conscientes del hecho de que los acontecimientos que han jalonado la primera mitad del siglo XX se van adeudar sin testigos directos de sus tragedias. Y con más frecuencia valoramos el modo en el que esa generación que tuvo que padecer los horrores del fascismo en Europa va desapareciendo, con el temor a que su historia y el aprendizaje de aquellos acontecimientos se olviden para siempre. El título de este filme, por ello, se vincula con esta vocación de no olvidar y de mantener el recuerdo vivo, no

²³ GARCÍA MÁRQUEZ, J. M.: «El triunfo del golpe militar: el terror en la zona ocupada», en ESPINOSA, F. (ed.): *Violencia Roja y Azul. España 1936-1959*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 119.

solo como una retórica sostenida como parte de una didáctica histórica, sino porque forma parte de nuestra experiencia humana²⁴.

La virtud del filme descansa en la individualidad de los protagonistas que podemos ser cualquiera de nosotros. Un nieto escribe en unos diarios los recuerdos de su abuelo que vivió en su juventud el drama de la derrota republicana. Pero el nieto acaba muriendo en un accidente de tráfico y la novia teme olvidar la imagen de este. Así que el abuelo, inspirado en los diarios que descubre del nieto, encuentra en ese registro el valor que contiene la memoria.

En este caso, es una memoria escrita. El filme no se refiere, en sí mismo, a la represión pero sí al hecho de que los republicanos, derrotados en la guerra no pudieron hacer balance de su propia memoria, no solo porque perdieron la contienda sino incluso, después, en la democracia. La eficacia del discurso viene dada por la sencillez y claridad humanista de su mensaje. Destaca la sujeción que tiene la experiencia histórica en cada uno de nosotros y el modo en el que eso repercute en las siguientes generaciones. El filme recibiría el Premio del Público en el X Festival de cine español de Tolouse.

Las 13 Rosas (2007), basada en la obra de Carlos Fonseca²⁵, alcanzó un extraordinario éxito de público, aunque en cuanto a la crítica estuvo más dividida en su recepción. El filme recrea la verídica historia de trece mujeres, la mayoría de simpatías comunistas, que fueron asesinadas por el régimen comunista. La película se centra en la figura de algunas de ellas, de sus ilusiones y sueños, del hecho de que eran portadoras de esa semilla de cambio y feminismo implícito en el régimen republicano. Sin embargo, la derrota y, sobre todo, el carácter despiadado de los vencedores, hizo que su

²⁴ BARRENETXEA MARAÑÓN, I.: «¡Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica», *Quaderns de cine*, 3 (2008), pp. 7-14.

²⁵ FONSECA, C.: *Trece Rosas Rojas*, Madrid, Temas de hoy, 2008.

intento de querer reconstruir el Partido Comunista en Madrid les llevara, con apenas dieciocho años, ante el pelotón de fusilamiento.

Una presencia femenina singular de actrices españolas conocidas, una cuidada banda sonora y una efectiva y lacrimógena dramatización ilustran sobre el proceder de un régimen franquista, nada dispuesto al perdón ni a la reconciliación. Sin embargo, cabe señalar algunos aspectos curiosos que son alterados en la narración fílmica sobre los hechos verídicos, lo cual es de agradecer. Es la licencia de ofrecer el rostro amable de la jefa de la prisión de Las Ventas, para mostrar un cierto grado de humanismo en quienes encarnaban el régimen. Y la denuncia que hace de la violencia, sobre todo, franquista (fría y terrible) y republicana, en un grado menor, pero oportuno a la hora de contraponerla con la otra²⁶.

El punto de vista femenino, sin duda, cobra una singular presencia en este cine sobre la represión, igual que antes lo ha hecho el punto de vista infantil. Tanto en el citado filme como en *La mujer del anarquista*, *Los girasoles ciegos* o *Estrellas que alcanzar*, la mujer es la auténtica portadora de este sufrimiento, muchas veces, silencioso causado por los efectos de la guerra y la represión, como se analiza tan bien en *Silencio roto* de Armendáriz.

El tratamiento que hace Helena Taberna del carácter de la represión en Navarra, en *La buena nueva* (2008) es distinto a otros filmes. Aunque se inspira en hechos reales, tal y como ella misma declaraba, sobre los sucesos acaecidos en la localidad Navarra de Alsasua, teniendo como protagonista al párroco Mariano Ayerbe, ella los traslada a un lugar imaginario como es Alzania²⁷. Este cambio en la denominación tiene su originalidad, ya que nos revela que lo que ella pretende no es tanto reconstruir el pasado tal como fue, incidiendo sobre el carácter historicista de la narración, sino que escoge un

²⁶ GUARINOS, V.: «Ramos de rosas rojas», *Quaderns de cine*, 3 (2008), pp. 91-103.

²⁷ HUETE MACHADO, L.: «El cura de Alsasua contra la Santa Cruzada», *El País*, 2 de enero de 2008.

capítulo histórico para reflexionar sobre él de manera más libre. Los nombres no son sustanciales a la hora de abordar la cuestión, así puede entenderse, sin que eso merme su credibilidad histórica.

Los hechos sucedieron realmente, pero para no perder la centralidad de los aspectos reflexivos, con un esmerado fresco histórico e ideológico, lo que le interesa a la directora es enfatizar los aspectos de las actitudes y comportamientos humanos. Esto hace que ese retrato de los personajes sea el aspecto que resalte por encima de todo: mujeres que sufren el oprobio social por ser ateas, falangistas que acaban convirtiéndose en fríos asesinos, tras la angustia previa de los primeros asesinatos, carlistas que traicionan sus ideales ofuscados por el amor de una mujer, héroes que retornan lisiados para siempre, un sacerdote que defiende el espíritu de la religión católica desde un punto de vista humanista, frente a la violencia arbitraria que se justifica en esos momentos, la humillación de las víctimas, sobre todo de las mujeres, que no pueden llorar a sus muertos, vilmente lanzados a una sima, etc. Se impone, con ello, no solo un *deber de memoria* sino una caracterización que nos espeta que no fueron personas extrañas las que cometieron los horrores de la represión sino seres de carne y hueso que se dejaron arrastrar, no por ideales religiosos o patrióticos sino por el rencor, la vanidad, los prejuicios y el egoísmo. El otro aspecto singular reside en que es un joven sacerdote el que protagoniza la historia. Es la comprensión de una guerra que fue tildada falsamente de Cruzada. Taberna no carga las tintas sobre la complicidad de la Iglesia, aunque no olvida aludir a su inconfundible relación con los rebeldes, sino que traza unas matizaciones para un aprendizaje colectivo. Por otro lado, Taberna homenajea la memoria de aquellas familias que no pudieron más que llorar a los suyos, tras su asesinato, en silencio y con resignación. Así, se observa que las divergencias ideológicas y religiosas fueron utilizadas en un perverso fin, nada más.

La mujer del anarquista (2008) de Peter Sehr, es una coproducción a tres bandas entre Alemania, España y Francia. Es la historia de una pareja desde la Guerra Civil, en el Madrid republicano, hasta los años 50. Manuela (María Valverde) es la mujer de un abogado anarquista, Justo (Juan Diego Boto), locutor de radio que anima la causa de la República contra el bando nacional. El auténtico valor de la propuesta reside en que el punto de vista femenino es el protagonista, revelando su soledad e indefensión en este universo de hombres. Tras la huida de Justo a Francia, debido a la victoria del bando franquista, Manuela se queda una vez más sola con su hija Paloma, sin nadie que la ayude. Para ello recurre al hermano de Justo, que es un destacado falangista, con el fin de que las eche una mano. En este cambio de registro dado desde la democracia, podríamos hallar aquí un paralelismo con *Raza* (1941) el emblemático filme del franquismo, aunque, en esta ocasión, es el falangista y no el republicano el que advierte que el ideal por el que ha luchado no es una causa tan noble como creía.

Finalmente, Manuela y Paloma logran alcanzar el refugio de Francia y reencontrarse con Justo. Sin embargo, la amarga derrota y los padecimientos sufridos por este en el campo de internamiento en Francia, le han convertido en la sombra de lo que fue. Y el amor entre ambos no se recupera hasta mucho después. El filme pretende desgranar otras claves de lo que fue la contienda y del sufrimiento de quienes la perdieron, así como las dramáticas secuelas de quienes tuvieron que pasar al otro lado de la frontera. El problema es que, a pesar de estas buenas intenciones, el filme no logra convencer (a pesar de las conmovedoras escenas finales), quiere abordar muchas cuestiones a la vez sin acabar de cerrarlas por completo: el carácter antifascista de la guerra, el desprecio de los vencedores sobre los vencidos, el retrato amargo de la posguerra, el hambre, sus traumas sociales y colectivos, la desilusión de una parte de los vencedores, el exilio y la dejación de las autoridades francesas con los refugiados

republicanos, la resistencia inútil y paranoica contra el franquismo que sobrevive a la derrota del Eje, etc.

Su intento de abordar tantas temáticas desborda la propia cohesión de la narración. Aunque eso no evita destacar el emotivo homenaje que lleva a cabo hacia todos los que sacrificaron su vida en la defensa de los valores democráticos.

Los girasoles ciegos (2008) se ambienta en Orense, en el año 1940, y se inspira en la novela homónima de Alberto Méndez²⁸. Es el retrato de una familia gallega marcada por el final de la guerra debido a su militancia de izquierdas. El padre, Ricardo, debe vivir oculto en el hueco hecho tras un armario por ser un escritor perseguido, mientras que su mujer, Elena, ha de aparentar que ha muerto. El momento culminante del filme, que adquiere un significado intenso y desgarrador, viene a ser cuando Ricardo, descubierto finalmente, se lanza al vacío desde la ventana de la habitación. Es el simbolismo de una tragedia que en el acto del suicidio adquiere mayor carga moral. Significa la angustia que vive cada día Ricardo en una sociedad opresiva que le persigue por lo que piensa. La nueva sociedad que emerge de la derrota republicana, de rancios valores, no evita que el otro personaje de la trama, Salvador, diácono y profesor del hijo de la pareja, también esté marcado por las obsesiones de los crímenes que cometió durante la contienda y la agónica pasión que siente por Elena, que tiene que reprimir.

En suma, es el retrato desgarrador de una sociedad doblemente martirizada por la derrota para unos y los valores de una represión de la que ni los propios vencedores pueden huir.

Estrellas que alcanzar (2010), de Mikel Rueda, es una producción vasca rodada íntegramente en euskera. La película retrata la vida de las mujeres internadas en la cárcel de Saturrarán, antiguo balneario situado en la costa vizcaína, no lejos de

²⁸ MÉNDEZ, A.: *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

Ondarroa, en los años 40. La decisión de que el euskera adquiriera un notable protagonismo, a pesar de ser impensable en aquellos años, es un acierto. Mucho tiene de simbolismo teniendo en cuenta que fue reprimido por el franquismo. Ironías de la Historia, y ahí está la sugerencia del cine, en el que podemos retratar esa etapa desde la pluralidad y libertad democráticas actuales. Y el euskera es su enseña. Aparte de esta peculiaridad, el filme descansa en su carácter testimonial en el que las monjas mercedarias, guardianas de las desdichadas reclusas, cumplen rígidamente y de manera cruel su papel de carceleras. El delito que han cometido la mayoría de las internas ha sido simpatizar o militar en alguna formación de izquierdas, en ser mujeres de republicanos (o *rojos*) o por su profesión. Se describe un encierro en el que estas mujeres viven hacinadas, padecen unas terribles condiciones alimentarias, son despreciadas y humilladas por su condición de presas *políticas*, en el uso arbitrario del término y, para colmo, se les retira arteramente la custodia de sus hijos por un régimen que no las creía dignas de educarlos. El drama humano se sustenta sobre la apoyatura de unas historias individuales que, tal vez, no estén del todo conseguidas, pero que tampoco dejan indiferente respecto a la sensibilización que hace de ese pasado.

El filme no acaba de cerrarse por completo, resulta lento y sin garra.

A modo de conclusión

«La razón de ser de la memoria no es otra que la de reforzar la idea de continuidad en el correspondiente colectivo a través de las sucesivas generaciones de individuos»²⁹ y el cine ayuda, sin duda, a cumplir esta función. Aunque, como se ha podido ir viendo, el goteo de filmes sobre la Guerra Civil española y sus consecuencias es una constante, todo el ambiente que rodeó a la aprobación de la Ley de la Memoria

²⁹ PÉREZ GARZÓN, J. S.: *op. cit.*, p. 27.

Histórica (2007) produjo una eclosión de filmes vinculados a esta reflexión sobre el pasado. En rasgos generales hemos comprobado que si, antes de ese año, el tratamiento de la represión era indirecto o no tan marcado, salvo en *El viaje de Carol*, a partir de 2007, los filmes que se destacan se refieren directamente a la fórmula empleada por el Estado franquista para imponerse, doblegar o, en caso extremo, eliminar a quienes portaban el espíritu republicano; *Las 13 Rosas*, *La buena nueva* o *Estrellas que alcanzar* nos instruyen sobre esta violencia y represión social. A estas hay que sumarles los filmes *Los girasoles ciegos*, que enarbola un retrato del sufrimiento, humillación y dolor de las familias que perdieron la contienda, al igual que lo hace *La mujer del anarquista*, llegándose a aludir a los padecimientos de miles de españoles en los campos de refugiados franceses.

En estas conclusiones es inevitable hablar y referirse a las cualidades cinematográficas que cabe calificar como de irregulares, pero con un bagaje mucho más variado, complejo y rico de lo que se nos ha ofrecido sobre el tratamiento de la Guerra Civil española. La recepción de estas películas fue desigual, tanto a nivel de crítica como de público, las hubo que obtuvieron más de un millón de espectadores y las que lograron menos de diez mil, con un recibimiento frío del público³⁰. Ninguna de estos filmes pretenden sustituir a la Historia pero sí ayudan a ilustrarla y a construir un imaginario de este pasado. En su mayoría tienen como intención el desvelar las claves de un ayer traumático por una cruenta Guerra Civil en la que los vencedores instauraron un régimen represivo y coercitivo brutal y despiadado.

³⁰ www.mcu.com. *La hora de los valientes* (1998), 118.010 espectadores; *La lengua de las mariposas* (1999), 1.181.542 espectadores; *Silencio roto* (2001), 429.086 espectadores; *Una pasión singular* (2002), 8.9994 espectadores; *El viaje de Carol* (2002), 374.543 espectadores; *El lápiz del carpintero* (2003), 171.325 espectadores; *Soldados de Salamina* (2003); *Para que no me olvides* (2005), 81.046 espectadores; *Las 13 Rosas* (2007), 863.135 espectadores; *La buena nueva* (2008), 89.078 espectadores; *Los girasoles ciegos* (2008), 738.997 espectadores; *La mujer del anarquista* (2008), 68.183; *Estrellas que alcanzar* (2010), 22.643 espectadores.

Los filmes nos retratan, así, el amargo silencio de quienes perdieron la contienda (*Para que no me olvides*, *La mujer del anarquista* y *La luz prodigiosa*); las secuelas traumáticas para la infancia (*La lengua de las mariposas*, *El viaje de Carol*, *Los girasoles ciegos*); el infierno en las cárceles franquistas (*El lápiz del carpintero*, *Las 13 Rosas* y *Estrellas que alcanzar*); el valor de la memoria (en casi todos ellos); padecimientos del exilio (*La mujer del anarquista*); la violencia republicana (*Soldados de Salamina*); el sufrimiento femenino, destacándose en su mayoría, el carácter vengativo del bando nacional. Hay una fuerte influencia de la literatura en el cine, como se ha destacado. Se revela Galicia como la comunidad sobre la que más filmes versan sobre la represión (*La lengua de las mariposas*, *El lápiz del carpintero*, *Los girasoles ciegos*), seguido de Madrid (*Para que no me olvides* y *Las 13 Rosas*), Cataluña (*Soldados de Salamina* y *La mujer del anarquista*), Andalucía (*Una pasión singular* y *La luz prodigiosa*) y País Vasco y Navarra (*La buena nueva* y *Estrellas que alcanzar*). En menor medida se describe en Castilla y León (*El viaje de Carol*) y no hay alusiones a otras comunidades.