

Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria

Gerra zibileko galtzaileak zinema biografiko espainiar berrian: historiatic memoriara

Civil War Losers in Recent Spanish Biopic: from History to Memory

Francisco Javier Moral Martín¹

zer

Vol. 17 - Núm. 32
ISSN: 1137-1102
pp. 171-186
2012

Recibido el 1 de diciembre de 2010, aceptado el 27 de abril de 2012.

Resumen

En el reciente cine biográfico español, destaca el ciclo de películas que ha llevado a la pantalla las vidas de aquellos sujetos tachados de la escritura histórica franquista. *La mujer del anarquista*, *La buena nueva*, *Las treces rosas*, *María querida* y *Soldados de Salamina*, pueden ser consideradas como la materialización fílmica de la reclamación de amplios sectores sociales por rehabilitar la figura del vencido. Esta fértil senda invita a reflexionar sobre las necesidades de la sociedad española por construir un relato de la historia -y de sus protagonistas-, que permita dotar de sentido a nuestro presente.

Palabras clave: Cine, franquismo, géneros, identidad, memoria, representaciones sociales

Laburpena

Espainiako zinema biografiko berrian, frankismoaren idatzi historikoetatik ezabatutako sujetuen bizitzak pantailara eramán dituzten pelikuen zikloa nabarmendu da. *La mujer del anarquista*, *La buena nueva*, *Las treces rosas*, *María querida* eta *Soldados de Salamina* izeneko filmak gizartearen alde askotatik galtzailearen figura birgaitzeko beharra aldarrikatzearen ondorio gisa uler daitezke. Bide emankor horrek aukera ematen du gizarte espainiarrak historiaren -eta bere protagonisten- kontaketa egiteko beharraz hausnartzeko, gure orainaldiari zentzua emate aldera.

Gako-hitzak: zinema, frankismoa, generoak, identitatea, memoria, gizarte-irudikapenak

¹ Universidad Internacional Valenciana, franciscojavier.moral@campusviu.es

Abstract

In recent Spanish biopic, stands out the cycle of films that has taken to the screen the lives of those individuals branded by dictatorship historic writing. Films like *La mujer del anarquista*, *La buena nueva*, *Las treces rosas*, *María querida* y *Soldados de Salamina*, can be considered as the filmic materialisation of the claim of large social segments to rehabilitate the figure of “loser”. This fertile path invites to the reflection about the Spanish society needs of building a narrative of History -and his protagonists-, that be able to give sense to our present.

Keywords: Cinema, franquismo, genres, identity, memory, social representations.

0. El cine biográfico español contemporáneo

Una mirada atenta a las fórmulas que han venido definiendo la cartografía genérica del cine español deja a las claras que el cine biográfico apenas ha tenido repercusión en nuestras pantallas; el *biographical picture* (*biopic*) no parece haber formado parte de esa *Spanishness* sobre la que se interrogó Santos Zunzunegui (2002) a propósito de las vetas creativas que han ido dando forma a nuestra cinematografía. Ni siquiera si atendemos a aquel periodo “de esplendor” conformado por el ciclo de nuestras *matriarcales heroínas* de la década de los 40 y principios de los 50. Como afirma entre otros Castro de Paz (2002: 133-146), películas como *La princesa de los Ursinos* (1947), *La duquesa de Benamejí* (1949, ambas de Luis Lucia), o los grandes éxitos del *tandem* Juan de Orduña y Aurora Bautista en *Locura de amor* (1948) y *Agustina de Aragón* (1950), deben ser consideradas a partir de la convergencia entre las reivindicaciones críticas de un cine nacional de carácter historicista y la prosmicuidad de formas genéricas de probado éxito entre el público. Sólo prestando atención a la participación biográfica en el melodrama historicista, el cine de capa y espada, la comedia o, incluso la corriente del bandolerismo, puede ser evaluado correctamente el ciclo liderado por Cifesa.

Por eso resulta todavía más llamativa la reciente atención de la industria española al film biográfico, convertido en una fructífera senda en este primer decenio del nuevo siglo². La regularidad y estabilidad del ciclo, se ha visto reforzada por su notable repercusión social. Si *Las 13 rosas* consiguió cuatro de los catorce Goyas a los que aspiraba, *Mar adentro* rozó el pleno al lograr catorce de los quince Goyas a los que estaba nominada, siendo galardonada además con la estatuilla a la mejor película de habla no inglesa en la ceremonia de los Oscars.

1. De la biografía y el *biopic*

Dos aspectos preliminares deben ser tenidos en cuenta a la hora de abordar el estudio del *biopic* y su concreción en la cinematografía española: por un lado, la escurridiza conceptualización de la biografía³ y, por otro, su consideración genérica.

Especialmente problemática deviene la segunda cuestión. La irrepitibilidad de los acontecimientos narrados (el *hic et nunc* de lo ocurrido) o la singularidad del sujeto que

² El corpus que ha motivado este texto es el siguiente: *Lope* (Andrucha Waddington, 2010), *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleon, 2009), *La mujer del anarquista* (Peter Sehr, Marie Noëlle, 2008), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2008), *Oscar, una pasión surrealista* (Lucas Fernández, 2008), *El Greco* (Yannis Smaragdís, 2007), *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007), *El coronel Macià* (Josep Maria Form, 2006), *Salvador Puig Antich* (Manuel Hueriga, 2006), *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2006), *El lobo* (Miguel Courtois, 2004), *Mar adentro* (Alejandro Amenabar, 2004), *María querida* (José Luis García Sanchez, 2004), *Buen viaje, excelencia* (Albert Boadella, 2003), *Camarón* (Jaime Chavarri, 2005), *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2001), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000).

³ En un notable texto, Isabel Burdiel (2000) realiza una ajustada valoración de la biografía literaria y sus principales problemas epistemológicos. De igual modo, en “La ilusión biográfica”, el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1997:74-83) pone el dedo en la llaga sobre la ilusión de un yo coherente y estable en la construcción de la identidad. Para una valoración extensa del *biopic* aunque poco crítica con su objeto de estudio, consúltese el monográfico de George Custen (1992).

los ha padecido (o provocado), parecen deslegitimar cualquier análisis que tenga en cuenta la adscripción biográfica a unos códigos y recurrencias que permitan acotarlo en términos genéricos. De manera ejemplar en el terreno cinematográfico. No en vano, los escasos intentos de definición del *biopic* se han limitado a su caracterización como provincia o forma *temática* especializada del cine histórico, o a una pasiva asimilación literaria por la que el film biográfico sería aquel “que describe la vida de una persona histórica, pasada o presente” (Custen, 1992:5).

Dicha situación viene determinada en gran medida porque el punto de vista adoptado por el estudioso, se centra única y exclusivamente en la “historia de la vida” del sujeto retratado -en el *qué* se cuenta-, sin tener en consideración el *cómo* se cuenta eso que se está contando⁴. Sin embargo, como señalara en otro lugar, “superar esta limitación sólo es posible si se acepta que, al igual que los géneros *ficcionales*, los géneros *factuales* (histórico, biográfico, documental, etc.) se construyen también según unos códigos que garantizan su legibilidad. Y es que una cosa es *lo vivido* y otra muy distinta su representación -literaria, fílmica-, sujeta a las imposiciones culturales que posibilitan su lectura” (Moral, 2010:266).

Es por eso que resulta necesario adoptar una perspectiva de análisis más formal que preste atención al *decir* biográfico, es decir, que tenga en cuenta su constitución discursiva y la estructura formal que sustenta todo género. Punto de partida necesario en una posterior consideración del género como fórmula que muta a lo largo del tiempo en su interacción con la sociedad en que se despliega⁵.

Esta apertura del texto al contexto permite estudiar la convergencia de intereses sociales en la definición de los géneros y, en el caso que nos ocupa, comprender mejor el buen estado de salud del cine biográfico español. Por un lado, en buena lógica económica, las productoras han recurrido a una fórmula de lucrativo prestigio en los circuitos internacionales mientras que, por otro, conscientes del factor cultural en la identificación espectral con el héroe biográfico, la industria ha buscado la intervención en los debates públicos más candentes de la sociedad española. Si *Camarón*

⁴ Correlato textual de dicho interés es la supuesta *transitividad* del vehículo narrativo en la formalización de los hechos pretéritos, reflejo inmotivado de una realidad concebida como estructura ordenada, coherente y sintagmatizada causalmente. El dogma, de larga tradición en la disciplina historiográfica clásica, fue objeto sin embargo de un intenso debate durante la segunda mitad del s. XX. Bajo distintos prismas y perspectivas, pero unidos por una similar toma de conciencia respecto a la *opacidad* del discurso histórico, el relato dejó de ser el vehículo pasivo y neutro del acontecimiento, para convertirse en un artefacto complejo que presupone implícitamente una manera de entender lo histórico y, por tanto, lo real. Una reconsideración que tuvo su impacto en la fisonomía del *biopic*: el relato biográfico fílmico, entendido como la sucesión *orgánica* de acontecimientos agrupados bajo la unidad del sujeto, fue contestado desde nuevos posicionamientos narrativos, caso de *Mishima: A Life in Tour Chapters* (Paul Schrader, 1985) o la más reciente *I'm not there* (Todd Haynes, 2007).

⁵ En definitiva, se trata de los dos tradicionales puntos de vista sobre el problema genérico ya anotado por Tzvetan Todorov (1972) en el terreno literario y actualizado por Steve Neale (2000) en el cinematográfico; una perspectiva teórica y otra perspectiva histórica. Si la primera busca abstraer *sincrónicamente* la estructura formal de los textos genéricos, la segunda por el contrario centra su atención en la evolución y mutaciones textuales que dan lugar al surgimiento de nuevas formas de escritura. Se trata de dos posturas enfrentadas en principio pero que, fruto de su propio desarrollo interno, han ido tendiendo puentes que han posibilitado nuevas (y necesarias) vías de investigación en las que se ha prestado atención a la interrelación entre los niveles sincrónico y diacrónico. El modelo sintáctico-semántico-pragmático propuesto por Rick Altman (2000) es un buen ejemplo.

y *Lola, la película* siguen el exitoso rastro de *Ray* (Taylor Hackford, 2004) y *Walk the Line* (*En la cuerda floja*, James Mangold, 2005), *biopics* musicales que gozaron en su momento de un importante recorrido comercial, películas como *Yoyes*, *El lobo* o *Mar adentro*, conectan con algunas de las cuestiones debatidas en el ruedo mediático español, a saber, el terrorismo y la eutanasia. Distinta es la operación llevada a cabo por *Oscar, una pasión surrealista* y *El coronel Macià*, ilustrativos ejemplos de la confluencia de intereses entre dos cinematografías regionales y sus administraciones, activas promotoras en la revisión de los “Grandes Hombres Locales”.

En ese sentido, si el cine de género deviene territorio discursivo privilegiado donde los distintos usuarios -industria, crítica, públicos- entran en contacto definiendo y redefiniendo sus intereses como analizara Rick Altman (2000), no cabe la menor duda de que esta fructífera veta invita a reflexionar sobre las necesidades de la sociedad española por construir un relato de la historia -y de sus protagonistas-, que permita dotar de sentido a nuestro presente.

2. El reciente cine biográfico y la rehabilitación del vencido

Especialmente llamativo en este proceso ha sido la hornada de películas que han llevado a la pantalla las trágicas trayectorias de aquellos sujetos tachados de la escritura histórica franquista. Películas como *La mujer del anarquista*, *La buena nueva*, *Las trece rosas*, *María querida* y, en otro orden de cosas, *Soldados de Salamina*, pueden ser consideradas como la materialización fílmica de la reclamación de amplios sectores sociales por dar mayor visibilidad a los españoles que perdieron la guerra. Reclamación que hunde sus raíces en la segunda mitad de los 90 y la presentación en las comisiones del Congreso de las primeras proposiciones no de ley dirigidas a condenar la dictadura y reconocer el daño moral perpetrado a las víctimas de la Guerra Civil, así como la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en el 2000, hito fundamental en la proyección social del debate, que pasó a formar parte activa de la esfera política con la creación de la Comisión Interministerial para el Estudio de la Situación de las Víctimas de la Guerra Civil en 2004, la declaración de 2006 como el “Año de la Memoria Histórica” tras votación en el Congreso, y la culminación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007.

No obstante, antes de evaluar esta abultada presencia de la figura del vencido en el cine contemporáneo, conviene hacer notar que no es un fenómeno exclusivo del nuevo siglo. Tampoco que venga a paliar ningún pacto de silencio que, pergeñado en la transición, hubiera imposibilitado la revisión fílmica de nuestro pasado más reciente. Como han señalado numerosos historiadores, la amnistía general de octubre de 1977 y el convencimiento por parte de todos los actores políticos de que sólo desde la no instrumentalización del pasado reciente se podía realizar con éxito la transición, no provocó ninguna amnesia colectiva ni ningún injusto olvido que, bajo la amenaza de un retorno de la barbarie, hubiera actuado como censura⁶. Todo lo contrario. La ingente nómina de ensayos, artículos, investigaciones, congresos, exposiciones, etc., que irrumpieron en el firmamento editorial de mediados de los años 70, ilustran un proceso de recuperación y rescate que trascendió el ámbito académico

⁶ Un debate que resultó especialmente activo en la revista *Claves de Razón Práctica*, con las aportaciones de Javier Pradera (2000), Javier Tusell (2001), Santos Juliá (2003), Paloma Aguilar (2004), etc.

e irrumpió con intensidad en todas las prácticas culturales⁷. Incluyendo la práctica cinematográfica. Películas como *Companys, proceso a Cataluña* (Josep María Forn, 1979) o *Las memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984), ilustran en el terreno de la biografía fílmica el efervescente interés del público por la Guerra Civil y la dictadura. No obstante, existe un cambio cuantitativo en el nuevo ciclo biográfico que debe ser reseñado y evaluado, eclosión que se inscribe en el marco más amplio de la irrupción de lo histórico en el cine español en los años 90⁸. Pero si durante esa década primó la ficción historicista con películas como *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) o *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), el cine biográfico y el documental han recogido el testigo revisionista en este cambio de siglo⁹, rastreando con minuciosidad las huellas dejadas por aquel periodo bajo la forma dominante del testimonio.

2.1. *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)

Aunque no puede ser considerada en sentido estricto biográfica, la primera película de la década que se ha acercado a los protagonistas de la Guerra Civil es *Soldados de Salamina*, basada como es bien sabido en el gran éxito novelístico de Javier Cercas, catalizador en 2001 del renovado interés del público por el tema. Lejos de una mimética traslación sin embargo, el film explota algunas reservas tangenciales de la novela, elaborando un discurso particular. Si el texto de Cercas reflexiona a partes iguales sobre el acto de escribir y sobre la memoria, el film de Trueba se desentiende de lo primero para centrarse declaradamente en lo segundo. *Soldados de Salamina* se constituye como una poliédrica reflexión sobre la memoria, el recuerdo y el olvido, recurriendo para ello a todos los recursos disponibles a su alcance: imágenes de archivo -fijas y en movimiento-, imágenes de archivo retocadas en las que se incluyen a los actores, testimonios de los protagonistas de la historia y de sus familiares, visita a los “lugares de memoria” donde transcurrieron los acontecimientos, etc. Puede decirse que, explotando la potencialidad semántica de las materias expresivas que no posee el medio literario, el *Soldados de Salamina* fílmico desborda al *Soldados de Salamina* literario.

Tal vez, la principal novedad del film respecto a los primeros *biopics* de la democracia, gesto también presente en el texto literario, reside en que, en lugar de contraponer temáticamente al vencedor y al vencido y centrar su atención narrativa en este último, *Soldados de Salamina* se desdobra para continuar los pasos de los dos oponentes. La primera parte del metraje se centra en la figura de Sánchez Mazas, insigne figura del movimiento falangista que escapó de un fusilamiento cerca del Santuario

⁷ Al respecto, consúltese el volumen dirigido por Santos Juliá en 2006 para la Fundación Pablo Iglesias.

⁸ Entre los textos que han valorado esta fértil tendencia del cine español destacan (Crusells, 2000), (Sánchez-Biosca, 2003), (Sánchez-Biosca, 2006), (Feenstra, 2008), (Sánchez-Biosca, 2009), (Feenstra, 2009).

⁹ Numerosos son los documentales realizados en estos años. Entre ellos: *Memorias de una guerrillera. Los niños de la guerra* (Jaime Camino, 2001), que recupera la voz de todos aquellos menores que tuvieron que dejar atrás a sus familias para poder acceder a un futuro que el levantamiento les negó, *La historia de Remedios Montero* (Pau Vergara, 2007), que sigue los pasos de una anciana que rememora los días en que ayudó a la guerrilla antifascista que se había retirado a los montes para seguir la lucha contra Franco, o *Death en el Valle* (Christina María Hardt, 2005), que documenta el enfrentamiento familiar a propósito de la investigación de la directora por localizar la tumba de su abuelo.

de Santa María del Collell gracias a la compasión de un soldado y de su fortuito encuentro con “los amigos del bosque”, dos hermanos y un amigo huidos de la guerra que le proporcionaron cobijo y compañía hasta que llegaron los soldados nacionales. La segunda parte sin embargo, elucubra sobre la figura del soldado compasivo y su posible paradero. Fruto del azar, Lola Cercas, la protagonista trasunto del novelista, sigue los pasos de Miralles, un anciano excombatiente que pasa sus últimos días en una residencia en Francia.

Que el film evita el posicionamiento político o partidista para centrarse en los personajes y su drama personal –la Guerra Civil es apenas un fondo amortiguado–, se proclama con toda claridad desde la primera imagen. La cámara recorre la superficie de un paraje boscoso, grisáceo. Los restos de vestimentas y unos cartuchos dispersos por el suelo dan paso a una montaña apilada de cadáveres. Acompañado por unos compases lastimeros, el aparato rodea los cuerpos hasta que, dejándolos atrás, se introduce en unos arbustos hasta fundir a negro. Ningún indicio ha permitido al espectador saber quiénes eran esos muertos ni cuales sus delitos. La supuesta responsabilidad del acto concreto, hemos de suponer que se trata del grupo fusilado del que escapó Sánchez Mazas una vez asistimos más tarde a la ejecución, es despojado de cualquier juicio concreto. La ausencia de símbolos distintivos en este primer plano, es corroborada por la reflexión abstracta sobre las guerras que es puesta en boca de uno de los personajes algo más tarde: “siempre pierden los mismos”.

2.2. *María querida* (José Luis García Sanchez, 2004)

Tan sólo algunos meses después del film de David Trueba, apareció en cartelera *María querida*, película que se acercó a la filósofa malagueña María Zambrano, heredera del pensamiento de Ortega y Gasset y firme defensora de los valores republicanos. El proyecto, concebido en origen como un documental, se ancla decididamente en el torrente rehabilitador del nuevo ciclo biográfico. No en vano, *María querida* puede ser considerada el rendido homenaje de un reconocido grupo de profesionales escorados a la izquierda a una insigne representante del exilio. Junto a José Luis García Sánchez, que ya se había acercado a la figura de Dolores Ibárruri en 1980 desde el terreno documental, se encuentran el guionista Rafael Azcona y una actriz, Pilar Bardem, conocida por su activa participación en distintos movimientos reivindicativos. Esta feliz reunión permitió poner en pie un proyecto que se reconoce biográfico en todas sus consecuencias. Si la mayor parte de películas del nuevo ciclo basculan entre lo biográfico y lo histórico, *María querida* se decanta decididamente por lo primero, abordando la totalidad vital del personaje y señalando los distintos jalones que constituyen su historia de vida: infancia malagueña y segoviana, juventud madrileña, exilio de más de 45 años en países como México, Nueva York Italia, Francia o Suiza y regreso a España, espacio-tiempo desde el que se construye la narración.

Sin embargo, el film no desestima el contexto histórico de la protagonista. Es más, es en la función y el rol de la pensadora respecto a la dictadura franquista donde *María querida* ejerce toda su presión rehabilitadora. Por un lado, la película define con nitidez la figura del “no-vencido”, del sujeto que pudo escapar de la represalia y que se convierte, a su vuelta a España, en el testimonio vivo de una época que desapareció de la faz pública durante el periodo franquista. La visibilidad del

proyecto republicano -sus valores y logros- a través de la voz de Zambrano, denuncian por contraste la falacia y la perversidad del régimen dictatorial. Por otro lado, escogiendo a una mujer de intensa actividad intelectual y política, el film erige a su protagonista en el contrapunto identitario de uno de los principales modelos femeninos de la cinematografía española de los años 40: María Zambrano se instituye como sujeto antagónico al estereotipo femenino mujer-madre-patria. Una significativa escena condensa ejemplarmente el ideario del personaje: Lola, la joven periodista que quiere hacer una película sobre la malagueña (convertida en el personaje delegado del espectador), se documenta sobre la condición de la mujer en la España franquista a partir de los noticiarios del NODO. Sobre la vida cultural no hay nada, le ha dicho el documentalista; sobre la mujer sí. Entre todos los documentos de archivo localiza el fragmento de un homenaje de la mujer española al caudillo en el castillo de la mora. Contenta con su descubrimiento, se lo muestra a la Zambrano ante el jolgorio y las chanzas de los presentes. Sobre la pantalla, centenares de *matriarcales heroínas* vestidas con el uniforme de falange, se dirigen al altar del dictador en ceremoniosa procesión portando canastas y cestas repletas de viandas. “Que pena, que pena” murmura la pensadora ante el televisor.

2.3 *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007)

La aparición en escena de *Las trece rosas* (2007), film del curtido director Emilio Martínez Lázaro que venía de firmar dos de los éxitos más sonados de mitad de los 2000 (*El otro lado de la cama*, *Los dos lados de la cama*), se sitúa en el momento álgido del debate social sobre la memoria histórica. No sorprende por tanto la realización de una película que escarba en uno de los episodios más turbios y criminales del primer franquismo, escabroso asunto que en cualquier caso era de todo menos desconocido. Jacobo García publicó un temprano estudio en *Historia 16* en 1985, mientras que la Fundación Domingo Malagón venía realizando todos los 5 de agosto desde 1998 un homenaje a las jóvenes masacradas. No obstante, arropados por los vientos revisionistas del nuevo siglo, el primer lustro devino crucial en la visibilidad pública del drama. Así, Jesús Ferrero escribió en 2003 una novela titulada *Las trece rosas*, mientras que un año más tarde Carlos López Fonseca publicó el libro de investigación *Trece rosas rojas*, a la sazón material de base con que se tejió el guión de Ignacio Martínez de Pisón bajo la supervisión del propio Fonseca. El progresivo interés sobre el tema se vio reflejado en la creación por parte del partido socialista de una institución para la recuperación de la memoria que llamó significativamente “Fundación Trece Rosas”, expandiéndose además por distintos medios culturales. En 2004 Verónica Vigil y José María Almela dirigieron en 2004 el documental *Que mi nombre no se borre de la historia*, en 2005 la compañía de danza Arrieritos estrenó el espectáculo flamenco *Trece rosas* y, en 2006, la compañía Delirio escenificó en Barcelona una obra de teatro también sobre el tema (obra galardonada con dos Premios Max de las Artes Escénicas).

En definitiva, si la sociedad española parecía demandar una historia que ejemplificara sin ambages la crueldad del régimen dictatorial, la industria estaba dispuesta a ofrecérsela. Los más de 860.000 espectadores (fue la tercera película española más taquillera de 2008), así como las catorce nominaciones a los goya, confirman

una sintonía público-industria que fue sintetizada en el emotivo gesto de José Luis Alcaine. Con el Goya entre las manos, el afamado director de fotografía nombró de memoria a las trece protagonistas a las que dedicó el premio.

La historia desde luego no podía ser más dramática. Terminada la Guerra Civil, trece muchachas adscritas a las JSU (Juventudes Socialistas Unificadas), junto a una decimocuarta acusada de ayudar a un comunista, fueron condenadas y encerradas en la cárcel de las Ventas. La mayoría eran menores de edad (que en aquella época estaba fijada en los 21 años), y terminaron fusiladas el 5 de agosto de 1939 en las tapias del cementerio de la Almudena de Madrid junto a 43 compañeros como represalia por el asesinato de Isaac Gabaldón, comandante de la Guardia Civil, de su hija y de su chofer el 27 de julio anterior. En ese sentido, el film de Emilio Martínez Lázaro rinde un almibarado homenaje a las jóvenes, a las que acompaña en su devenir sentimental más que político. La sensiblera banda sonora que acompaña a la imagen en todo momento, la calculada dilatación de la última jornada, y las recurrentes escenas de elevado grado emocional como el suicidio de un comunista torturado ante una maniatada Viriana, o los desgarradores gritos de la madre de Juliana mientras se aferra vanamente al camión que lleva a las jóvenes al fusilamiento, dan el tono sentimentalista de un proyecto que se interroga más por las emociones de sus personajes que por su relación con los hechos históricos¹⁰.

2.4. *La mujer del anarquista* (Peter Sehr, Marie Noëlle, 2008)

Menos repercusión ha tenido la coproducción franco-hispano alemana *La mujer del anarquista*. La no inclusión del film en la ceremonia de los premios goya y los poco más de 65.000 espectadores, ilustran el desinterés del público por un tema que parece llegar al final de su recorrido genérico¹¹. Y ello a pesar de construirse con idénticos mimbres revisionistas que las anteriores. Con *María querida* por ejemplo, comparte no sólo su interés por la figura del exiliado, sino sobre todo la arquitectura de voces narrativas que enuncian la historia; reforzando la apoyatura testimonial del relato, y al igual que el film sobre la filósofa, *La mujer del anarquista* acude a un narrador delegado. En este caso se trata de Paloma, la hija de Justo y Manuela y por tanto testigo directo de los acontecimientos que, en abierta declaración en la primera secuencia, confirma que será la gestora de la historia que se cuenta. Ejercicio rememorativo por tanto en primera persona, se aleja sin embargo del film de García Sánchez en su ambivalente relación con el material biográfico. *La mujer del anarquista*

¹⁰ Algo que no ocultó el propio director en el dossier de prensa del proyecto. Ante la dicotomía de centrar la película en los hechos históricos o en los personajes, no tenía ninguna duda: “la segunda opción es la buena. En primer lugar porque la película es un continuo de una duración limitada. La complejidad del suceso y todas sus derivaciones son más propias para ser tratadas por un investigador en forma escrita, o, en todo caso en un documental fílmico. La película se servirá de los hechos reales como una ayuda para comprender algo que, si no hubiera pasado, nos resultaría difícil imaginar. Por mucho que nos esforzáramos, en dos horas es imposible hablar de todo lo que rodeó aquel suceso. Pero sobre todo porque el campo de acción del cine es el de los sentimientos del espectador, mucho más que el de su ilustración”.

¹¹ La aparición en 2009 de *Cónsul de Godoma*, sobre el poeta Jaime Gil de Biedma y *Lope y El gran Vázquez* en 2010, dos películas en realidad poco biográficas, confirman el descenso de interés fílmico por los protagonistas de la Guerra Civil y la posguerra.

está más cerca del drama amoroso que de la historia de vida como ha reconocido su directora: “Para mí, esta película es, por encima de todo, una historia de amor, una historia sobre el poder del amor y la fantasía. La *Historia*, tal como la conocemos a través de los libros, es solamente el telón de fondo en el que los personajes, con su dolor, sus sueños, sus luchas, esperanzas y decepciones son llevados a la vida...”¹².

Del dolor, los sueños, las luchas y las esperanzas de unos individuos que se vieron obligados a abandonar su país por motivos ideológicos habla *La mujer del anarquista*. Probablemente, la única novedad que presenta respecto al reciente ciclo biográfico tiene que ver con su visión internacional del conflicto. Si más de la mitad del metraje transcurre en el territorio español, en el marco temporal que encierra la Guerra Civil y la inmediata posguerra con la separación de los amantes, al doblar la hora, la narración se traslada a Francia con el ansiado reencuentro de Justo y Manuela. A la aclimatación de la familia en el contexto francés, especialmente duro para la pequeña hija del matrimonio (recordemos que se trata de la gestora del relato), se añade la activa participación antifranquista de Justo y sus compañeros de la resistencia, que planean secretamente un atentado contra Franco que será desbaratado por la gendarmería francesa.

Esta inclusión de lo extranjero en el conflicto nacional, que en el terreno de la recreación histórica había encontrado en *Land and Freedom* (*Tierra y Libertad*, Ken Loach, 1996) su ejemplo más explícito, cristaliza en el film en una de las secuencias más emotivas que se sitúa, siguiendo una implacable lógica dramática, justo antes de finalizar la historia. Se trata de la catarsis de Justo en la playa de Argelès-sur-Mer junto a su mujer. Auténtico lugar de memoria para los miles de exiliados españoles que fueron retenidos en condiciones inhumanas (Nora, 1989), es reconocido por el film en un perceptible cambio de tono; desprovisto de cualquier apoyatura musical, sólo el sonido de las olas batiendo contra la orilla, la cámara persigue el rostro y los cuerpos de los personajes mientras deambulan por el espacio, lejana evocación de la *Shoah* de Claude Lanzmann (1985). La situación es extremadamente dolorosa para el protagonista que hasta ese momento ha sido incapaz de recordar los años posteriores al exilio. Sólo mediante el recuerdo y la palabra (comienza a llorar mientras recita los campos de concentración por donde pasó), podrá exorcizar los demonios del pasado y volver a recuperar su vida junto a su familia. Las lágrimas de Justo, recogidas amorosamente por su esposa, terminan por sellar el terrible episodio abriendo la posibilidad de un futuro esperanzador, futuro que no será tanto para los personajes como para sus descendientes. El retroceso de la cámara abriendo el plano que cierra el film, muestra a Paloma junto a su marido en 1968, sentados apaciblemente en el Palacio de cristal del parque del retiro mientras su hijo lanza pan a los peces del estanque.

2.5. *La buena nueva* (Helena Taberna, 2009)

La razonable apertura de los decibles biográficos con la inclusión del “no-vencido”, se ve confirmada con *La buena nueva* y la aparición en escena del “no-vencedor”, del sujeto que a pesar de formar parte del bando sublevado no apoyó la barbarie de

¹² *Pressbook* de la película.

la contienda ni la brutalidad del régimen¹³. Se trata de una figura que había desempeñado hasta el momento un rol narrativo muy secundario. Tal es la función puntual del miembro del Consejo de Guerra que se resiste a condenar a muerte al presidente catalán en *Company, proceso a Cataluña*; denunciar desde el interior del sistema sus injusticias. Interpretado por Agustín González, el magistrado militar increpa al resto de miembros aún a riesgo de su integridad militar y su posible procesamiento. Mayor notoriedad ha adquirido aún así en el reciente ciclo. No en vano, el propio Sánchez Mazas puede ser considerado bajo este prisma. Recuperado por el régimen como ejemplo de heroísmo y virtud, pronto abandona sus funciones gubernamentales para pasar a un segundo plano. De igual modo en *La mujer del anarquista*, dicho rol adopta el cuerpo de Francisco, el falangista hermano de Justo que, en un arrebatado de sinceridad con su cuñada (a la que ama, dicho sea de paso), reconoce que Franco les ha traicionado. Esa no era la España que ellos querían.

En cualquier caso, no es hasta *La buena nueva* cuando dicha figura alcance el estatuto de héroe con todas sus consecuencias. El film, dirigido por Helena Taberna, directora que ya se había acercado al género biográfico con *Yoyes* (2000), llevó a la pantalla la vida de Miguel, trasunto ficcional de Marino Ayerra, tío de la directora y joven párroco de la pequeña localidad navarra de Alsasua entre el 17 de julio de 1936 y 1939, que decidió emigrar a Uruguay tras la contienda donde escribió un libro en el que narraba sus experiencias. El texto, de una notable ampulosidad literaria, denunciaba sin rodeos el ciego posicionamiento de la jerarquía eclesiástica con la “Santa Cruzada” y las abominaciones que permitió bajo su denominación. *Malditos seáis. No me avergoncé del Evangelio*, publicado en Argentina en 1956, fue un libro proscrito en España que circuló clandestinamente durante la dictadura, y que se convirtió en el punto de partida para la remembranza cinematográfica. Punto de partida que no evita sin embargo pequeñas divergencias que manifiestan su anclaje en los presentes desde los que se instituyen. Si el primero finaliza en Uruguay con un Marino en plena crisis de fe y de obediencia a la Institución eclesiástica, el segundo es clausurado con la salida del pueblo de Mario, vestido de seglar, acompañado de la joven y hermosa viuda con la que ha intimado durante su labor parroquial. Más relevante de todos modos deviene la funcionalidad antagonista que en el texto es asumida sin ambages por la jerarquía eclesiástica mientras que en el film, se desdobra entre ésta y el poder fascista que, con la cobarde e interesada connivencia de los requetés carlistas, domina el pueblo sin escrúpulos.

Pero estas pequeñas diferencias superficiales no invalidan el núcleo semántico del texto referente. Y es que, aunque menos contrariado que su homólogo literario y algo más dispuesto al encuentro amoroso, Miguel es también un sujeto escindido por su condición cristiana y evangélica, y su obediencia a la jerarquía eclesiástica. Lo que tanto *La buena vida* como *No me avergoncé del evangelio* ponen sobre el tapete es la idea de dos iglesias enfrentadas y excluyentes durante el conflicto bélico. La primera, la oficial, la que apoyó desde los primeros compases de la contienda al

¹³ Si tenemos en cuenta que *Buen viaje, excelencia* (Albert Boadella, 2003) se acerca desde el humor a la figura del vencedor por antonomasia, Francisco Franco, puede afirmarse que el eje semántico vencedor/vencido se ha desplegado en su totalidad en este arranque de siglo, configurando lo que en semiótica se conoce como cuadro semiótico: vencedor y vencido como términos contrarios, y no-vencedor y no-vencido como términos contradictorios.

bando sublevado y enarboló la falsa equiparación de República y odio anticlerical, y otra, mucho menos visible y con menos poder institucional, que no hizo distinciones entre vencedores y vencidos, entre miembros de uno y otro bando, ejerciendo su labor evangélica sobre los necesitados. Dualidad que recorre transversalmente los dos relatos, es condensada en el film mediante un efectivo montaje paralelo. Mientras asistimos en el pueblo a la preparación de una misa para mayor gloria de los vencedores (sobre la pantalla, banderas de la falange cuelgan de los balcones, la banda de música acompaña el desfile de los soldados, y el obispo se arrodilla ante el altar situado en la plaza del pueblo), Miguel es acompañado por un grupo de viudas para celebrar su misa particular a los pies del barranco por donde han sido lanzados gran parte de sus maridos. El movimiento de cámara que termina en un plano casi cenital, encuadra al párroco y al grupo de mujeres que se asoman al vacío, póstumo homenaje a sus seres queridos ausentes.

3. De la historia a la memoria

Pero al margen de la apreciación cuantitativa, y más allá de su similitud temática, merece la pena incidir en los basamentos formales que sustentan la discursividad de estos ejemplos e intentar comprender, de manera algo más concreta, los profundos vínculos ideológicos que establece con la sociedad en que tienen cabida, distinta en más de un aspecto de la España de la transición. Y es que, para comprender en toda su intensidad la modulación que acontece entre las primeras biografías de la democracia y el nuevo ciclo, hay que prestar atención a la aparición en la escena pública, que es decir política, de los “nietos de la guerra”¹⁴, sujetos que no guardan una relación directa con la Guerra Civil como sus abuelos, pero tampoco ningún trato mediado por la gestión de la transición como sus padres. Se trata más bien de sujetos que buscan construir el luto de sus ascendentes más cercanos, que establecen un vínculo más afectivo que objetivo con su pasado y que solicitan, por tanto, nuevas formas de acercarse a él, nuevos relatos que den cuenta del ayer que los precede. En ese sentido, si contrastamos este ciclo con los primeros *biopics* democráticos, se puede apreciar el profundo cambio operado de uno a otro. Por decirlo de manera sencilla, películas como *La buena nueva*, *La mujer del anarquista* o *Soldados de Salamina*, radicalizan la elección de *Companyys*, *proceso a Cataluña* y *Memorias del general Escobar*, inscribiéndose de lleno en uno de los debates historiográficos más fértiles de las últimas décadas: la centralidad de la memoria en los procesos históricos en detrimento de otras maneras de abordar lo pretérito. Puede decirse que estas nuevas recreaciones hunden sus raíces en la ola memorialística que recorre las sociedades occidentales desde los años 70 y 80¹⁵. O en otras palabras; más que al amparo de la

¹⁴ Generación responsable de que fueran llevadas a las comisiones del Congreso las primeras proposiciones no de ley dirigidas a condenar la dictadura y reconocer el daño moral perpetrado a las víctimas de la Guerra Civil a mediados de los 90. Iniciativas e inquietudes que cristalizaron en la fundación de Asociación para la recuperación de la memoria histórica en 2000, y su activa campaña de exhumación de fosas comunes y cadáveres republicanos enterrados a la vera de los caminos.

¹⁵ Ignorado por la escuela de los *Annales* durante las décadas centrales del s. XX, el debate tomó impulso a finales de los 70 con el trabajo de historiadores como Jacques Le Goff o Pierre Nora, que acuñó un concepto de largo recorrido en la historiografía actual como es el de *Lieux de Memoire*. Un interesante y detallado estado de la cuestión puede ser consultado en (Cuesta Bustillo, 1998).

historia, el nuevo cine biográfico español se ha situado bajo el de la memoria, bajo el signo de la reconstrucción social del recuerdo.

Las consecuencias de este cambio se hacen evidentes. Si la historia se pretende interpretación de un pasado percibido como algo cerrado, la memoria concibe lo pretérito como algo abierto, ligado vivencialmente a nuestro presente y, por tanto, siempre dispuesto a ejercer su magisterio sobre nosotros. De ahí que se pierda didactismo histórico en detrimento de un didactismo personal. Se comprende mejor ahora la importancia del valor testimonial que exhiben estas nuevas recreaciones, así como la habitual presencia de un personaje que escucha y aprende de ese testimonio, individuo del presente que aprende del pasado y consigue pertrecharse con las herramientas necesarias que le permitirán revertir sus limitaciones. Tal es la función desempeñada por la periodista que entrevista a María Zambrano. Instituida como la gestora del relato en los primeros compases del film, nos va a contar tanto la historia de María Zambrano como la suya, escenificando su propia catarsis personal a partir de la experiencia vital de la pensadora. Destrozada por un matrimonio que se echó a perder, incómoda en un trabajo que no le motiva y enfrentada a una madre en edad avanzada, logrará enderezar su vida gracias al modelo que representa la anciana. Lo mismo puede decirse de la protagonista de *Soldados de Salaminas*, que aúna el descubrimiento exterior -la rocambolesca historia de Sánchez Mazas pero sobre todo la heroica figura de Miralles-, con otro de revelación interior; al finalizar el relato reconoce y acepta su bisexualidad, y consigue vencer la parálisis creativa que la atenaza después de una primera y olvidada novela.

En la misma dirección puede analizarse el alejamiento de *La buena nueva* del relato literario. Lo llamativo del movimiento no es tanto el conflicto amoroso latente que atenaza al párroco, tampoco que el antagonista del héroe se desdoble entre la iglesia y el líder fascista. Lo realmente importante en este desplazamiento es la proyección del relato hacia un futuro que es nuestro presente, apelando de manera algo roma a los distintos colectivos y asociaciones que se dedican a la exhumación y recuperación de los restos de los represaliados por la parte franquista. Si en el texto literario su protagonista reconoce que no recuerda todos los detalles ni todos los nombres a los que ofreció consuelo espiritual antes de su ajusticiamiento, su homólogo fílmico recorre incansable con su bicicleta todos los rincones de la comarca donde tiene constancia de que han “paseado” a los rojos, anotando con minuciosidad en su pequeña libreta los lugares donde perecieron. Poco antes de su definitiva partida del pueblo, ante el temor de ser descubierto, le entrega la libreta con todos los detalles a su querido monaguillo, hijo también de rojo, para que pueda localizar las tumbas de los fallecidos. La exhortación no puede ser más explícita: “guárdalo bien y cuando seas mayor enséñaselo a tus hijos para que sepan la verdad y para que nadie olvide lo que ha pasado aquí”.

En definitiva, la principal diferencia entre la historia y la memoria reside en la permeabilidad que se establece entre los dos tiempos convocados; si en la primera la circulación resulta imposible, sólo desde la exterioridad del periodo recreado puede ejercerse la labor histórica, en la segunda, la membrana que separa presente y pasado adquiere una porosidad que es cruzada con facilidad. Es por eso que las puntuales apelaciones al futuro de los protagonistas de *Companyes*, *proceso a a Cataluña* y *Memorias del general Escobar*, contrasta con la batería de estrategias retóricas puestas

en juego por los nuevos ejemplos; el presente, ahora, se convierte en el punto de partida y llegada de la operación memorística. Es probablemente en *Soldados de Salaminas* donde la circulación de los tiempos y su roce logran su rostro más elaborado. Si la coloración gris del pasado contrasta con la plenitud lumínica y cromática del presente, los puentes que permiten transitar de uno a otro son numerosos. Sobre todo gracias al montaje. Cuando Lola visita el monasterio del Collel donde tuvo lugar el fallido fusilamiento del falangista, el plano/contraplano de su rostro y el de Sánchez Mazas opera hacia su puesta en común. Más explícito de todos modos resulta su coexistencia espacio-temporal cuando, de vuelta a Gerona, Lola ve a través del cristal del coche la sombra de un hombre que, corriendo por entre los árboles, se esconde en un puente abandonado. Por corte, vemos a Sánchez Mazas que se acurruca entre las piedras y solloza apesadumbrado.

Pero se trata en todos los casos de una puesta en simultaneidad de los tiempos que acontece siempre en el interior del relato, entre dos personajes que se encuentran dentro de la ficción. Mayor radicalidad adquiere por el contrario la coalescencia que se establece entre esos dos espacios-tiempos irreconciliables que son los del personaje histórico y los del espectador, sujeto emplazado en el exterior del relato. Sutil deviene el contacto en la secuencia que cierra *Soldados de Salaminas*. Sin que Lola haya conseguido arrancar la confesión a Miralles acerca de si es o no el héroe que busca, se despide del anciano y se introduce en el taxi que la llevará de vuelta a casa. Visiblemente emocionada, la protagonista formula una declaración de intenciones que, siendo el punto de partida del relato (cogiendo lápiz y papel escribe, “la primera vez que oí hablar de Sánchez Mazas...”), es asumida íntegramente por el film: “no me olvidaré de usted, no dejaré que se olviden de usted” afirma con lágrimas en los ojos. Lo llamativo de la declamación reside en que no es escuchada por Miralles, que aparece en el fondo del encuadre cada vez más lejos. En realidad, Lola no se está dirigiendo al anciano combatiente sino al espectador que contempla la escena y al que dice que, con el fundido a negro, la ficción termina y volvemos a encontrarnos de lleno en nuestra realidad, realidad que nada recuerda ya de aquellos tiempos tenebrosos y fraticidas. Las lágrimas de Lola, son una reclamación al espectador para que tampoco él se olvide de los Sánchez Mazas y Miralles que lucharon y perecieron en la contienda fratricida.

Pocos ejemplos de todas formas exhiben esta interpelación de manera más cristalina como la mirada a cámara de los nuevos protagonistas biográficos. Si, como es sabido, uno de los fundamentos básicos del relato cinematográfico clásico reside en la radical exterioridad del espectador respecto del universo representado -el espectador convertido en un ojo ubicuo que ve pero que no es visto-, muchos de estos ejemplos hacen patente su condición de espectáculo representativo mediante una llamativa ruptura de la ilusión diegética. Como Paloma, que recoge el testigo narrativo de *La mujer del anarquista* después de la catarsis de su padre mientras dirige su mirada al aparato. Al igual que Justo, que en el plano que abre *La mujer del anarquista* increpa desde la radio a las tropas republicanas para que resistan el ataque nacional. Se trata de una interpelación que no se dirige sólo a los oyentes de la radio, personajes como él que pertenecen a la ficción, sino que apela directamente al espectador que se encuentra en presente. Plano-eco de esa otra mirada de Julia que reclama en *Las 13 rosas* que su nombre “no se borre de la historia” y cuya función no puede ser

más evidente; salvando lo insalvable, los protagonistas de la historia atraviesan el túnel del tiempo para dirigirse directamente a nosotros, espectadores del siglo XXI, recordándonos que no podemos olvidar el pasado, que no podemos permitir que el tiempo teja su tela de araña y oculte aquello que un día pasó. Porque su legado es para nosotros, hoy, uno de nuestros tesoros más valiosos.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- AGUILAR, Paloma (2004). Guerra civil, franquismo y democracias. **En:** *Claves de la razón práctica*, nº 140. Madrid: Progreso, p. 24-33.
- AYERRA, Marino (2002). *Malditos sedáis. No me avergoncé del evangelio*. Navarra: Mintzoa.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- BURDIEL, Isabel (2000). La Dama de blanco. Notas sobre la biografía histórica. **En:** BURDIEL, Isabel; PÉREZ LEDESMA, Manuel (coords.). *Liberales, agitadores y conspiradores*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 17-48.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- CERCAS, Javier (2004). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Planeta.
- CRUSELLS, Magí (2000). *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (ed.) (1998). *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, S.A.
- CUSTEN, George (1992). *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*. Rutgers University Press.
- FEENSTRA, Pietsie ; HERMANS Hub. (eds) (2008). Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005). **En:** *Foro Hispánico*, nº 32. Ámsterdam: Rodopi.
- FEENSTRA, Pietsie, (ed.) (2009). Memoire du cinéma espagnol (1975-2007). En *Cinémaction*, nº 130. Condé-sur-Noireau: Corlet Publications.
- FONSECA, Carlos (2004). *Trece rosas rojas*. Madrid: Temas de hoy.
- JULIÁ, Santos (2003). Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición. **En:** *Claves de la razón práctica*, nº 129. Madrid: Progreso, p. 13-24.
- JULIÁ, Santos (dir.) (2006). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus.
- MORAL, Javier (2010). La biografía fílmica como género. **En:** *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (2, 2010, Madrid) [cd-rom]. URL: [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/11321/1/biografia_moral_CIHG_2010.pdf], consultado el 03/05/2012.
- NEALE, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. New York: Routledge.
- NORA, Pierre (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. **En:** *Representations*, vol. 0, nº 26. University of California Press, p. 7-25.

- PRADERA, Javier (2000). La dictadura de Franco. Amnesia y amnistía. **En:** *Claves de la razón práctica*, nº 100. Madrid: Progreso, p. 52-61.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (ed.) (2002). Materiales para una iconografía de Francisco Franco. **En:** *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (ed.) (2009). Imágenes en migración: iconos de la Guerra Civil. **En:** *Archivos de la Filmoteca*, nº 60-61. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- TODOROV, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos.
- TUSELL, Javier (2001). Por una historia revisionista de la transición. **En:** *Claves de la razón práctica*, nº 115. Madrid: Progreso, p. 11-21.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de historia de España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.