

# La memoria colectiva de la Guerra Civil Española a través del papel infantil en el cine: Un estudio de caso

LARISSA DRACHLER

**Resumen:** El objetivo de este ensayo es examinar la formación de la memoria colectiva de la Guerra Civil Española a través de su representación cinematográfica. La importancia de la construcción de la memoria de la guerra sobrepasa la contribución psicológica que existe dentro de ella por ser un medio terapéutico para enfrentarse al propio hecho en sí. Sin embargo, el medio cinematográfico sirve como una herramienta propagandista para asimilar mensajes políticos en la sociedad.

**Abstract:** This essay aims to explore the formation of the collective memory of the Spanish Civil War through cinematographic representation. The importance held in the reconstruction of the memory of the war reaches beyond its psychological benefit as a therapy to cope with past events. Nonetheless, the cinematographic medium serves as a propaganda tool to assimilate political messages into society.

## EL USO DE PELÍCULAS COMO UNA FUENTE HISTÓRICA PARA INVESTIGAR LA FORMACIÓN DE LA MEMORIA

Los historiadores no han tomado las películas de la cultura popular como una fuente primaria desde las que poder estudiar los eventos del pasado<sup>1</sup>. El uso de películas cinematográficas para estudiar la concepción de la memoria del trauma que supuso la Guerra Civil española no está muy claro, puede incluso sorprender, pero en lugar de dejarlas de lado, se puede estudiar en ellas cómo se forma el concepto de los eventos históricos así como la formación de la memoria que de ello se deriva. En otras palabras, las películas son objetivos desde los cuales examinar procesos de creación de la memoria y su formación por el colectivo, y en particular de un hecho que ha sido reprimido (pero aun así latente) por muchos años, como es el caso de la Guerra Civil española.

La ventaja de la cultura popular es que es accesible para la masa y permite contemplar desde una fisura el alma de la sociedad para la cual fue hecha la película originalmente. Walter Benjamin define al historiador como alguien cuyo trabajo es sacar información de fuentes irrelevantes como fuentes primarias, no

---

<sup>1</sup>David Archibald, "Re-framing the Past: Representations of the Spanish Civil War", in *Spanish Popular Cinema*, Antonio Lazaro Reboll and Andrew Willis (eds.), (Manchester: University Press, 2004), 79.

para obtener los hechos históricos de eventos, sino la percepción de los mismos y la formación de su memoria dentro de la sociedad: "El historiador es un recolector, en el sentido de que él o ella hurga en los escombros o la basura dejada por la historia, re-ensamblando los fragmentos en una nueva constelación que permite la articulación de todo aquello que fue acallado"<sup>2</sup>.

De esto se deriva que el trabajo de un historiador consiste en desglosar los eventos en sus componentes básicos, pudiendo así examinarlos con mayor rigurosidad y detalle para descubrir posibilidades de nuevas relaciones hasta ahora inéditas<sup>3</sup>. Así podrá explorar aspectos que no hubiera podido estudiar de otro modo, pues no se hayan visibles al investigar un evento histórico; el uso de fuentes no tradicionales ayuda a la construcción de una historia alternativa. De este modo, las películas sobre la Guerra Civil son un indicador del proceso de la construcción de la memoria colectiva que sufre la sociedad española.

El historiador Hayden White indica que: "[...], eventos como la Guerra Civil española desafían la comprensión a través de los métodos historiográficos convencionales de investigación"<sup>4</sup>. Así la Guerra Civil española está categorizada como un evento histórico que requiere una metodología específica usando unos medios diferentes de los usados normalmente. Además, indica White que "No quiere decir que estos eventos no pueden ser representados, sino que las técnicas de representación son diferentes de los que fueron desarrolladas"<sup>5</sup>, y con estas palabras afirma la justificación de la utilización de películas como fuente histórica para investigar la memoria de la Guerra Civil española.

## LA FORMACIÓN DE LA MEMORIA Y EL EFECTO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN EL CINE: ENTRE HISTORIA Y MEMORIA

Para entender la representación y la conservación de la memoria de la Guerra Civil española, primero tenemos que ver qué entendemos por memoria, sus diferentes tipos, su gestación y las circunstancias que llevan a su elaboración.

F. C. Barlett indica que en una primera etapa del proceso de la reformación de la memoria algunos detalles se eliminan y otros se simplifican. Se puede decir

---

<sup>2</sup>Jo Labanyi, "History and Hauntology; or What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflection on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period". In *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Joan Ramon Resina (ed.) (Amsterdam: Rodopi, 2000), 69-70. Mi traducción. L.D.

<sup>3</sup>Ibid, 69.

<sup>4</sup> Archibald, ""Re-framing the Past ...", 78. Mi traducción.

<sup>5</sup> Ibid, Ibid. Mi traducción.

por tanto, que algunos aspectos del evento son reprimidos. En una segunda etapa otros aspectos se relacionan en un formato narrativo, mientras que en la tercera etapa la memoria procesa y enfatiza los componentes que conforman un todo con el discurso principal. La memoria se adapta a las convenciones sociales. La gente elige qué recordar y qué olvidar según de los valores y estereotipos sociales<sup>6</sup>.

El investigador Jan Assmann relaciona la memoria con identidad<sup>7</sup>. Él divide la memoria en varios niveles que en términos cinematográficos se pueden relacionar en paralelo a varias cámaras que graban la misma escena desde distintos ángulos. Así se crea el nivel personal, el individuo que experimenta el suceso. El nivel social, que se construye por el discurso. Y el nivel cultural, la institucionalización de la memoria. Además, el último nivel es el único que tiene una plasmación en la realidad, porque se llega a materializar. Esta división se contradice con lo que indica Maurice Halbwachs, según quien la memoria es un producto social que desde que se crea se transforma a un “hecho social”, en que deconstruye el término de la memoria a sus componentes para poder entender sus etapas de formación.

Al contrario que la memoria social que construye roles sociales y por eso está cerca de la vida diaria, la memoria cultural se caracteriza por alejarse de ella<sup>8</sup>. Esto se debe a que sus puntos clave son eventos que ocurrieron en el pasado y cuya memoria se preserva en un proceso de institucionalización y de creación cultural. Assmann y John Czaplicka interrelacionan los tres factores: memoria, cultura y sociedad como los responsables de la formación de una memoria cultural. Entre otros, este tipo de memoria materializa la identidad del grupo y así une y contribuye al sentimiento de su particularismo y la posibilidad de la reconstrucción de la memoria del pasado.

Assmann y Czaplicka indican que ninguna memoria puede preservar el pasado de un modo realista y certero, tal como fue. Con estas ideas están de acuerdo con Halbwachs, quien indica que estamos reprocesando de nuevo memorias de varias etapas de nuestra vida, y a través de este proceso perpetuando parte de nuestra identidad<sup>9</sup>. Por el hecho de que la memoria no es una cosa estática, lo que queda

---

<sup>6</sup>Juanjo Igartua & Dario Paez, "Art and Remembering Traumatic Collective Events: The Case of the Spanish Civil War", in *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, eds. James W. Pennebaker, Dario Paez & Bernard Rimé (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997), 80.

<sup>7</sup>Jan Assmann and John Czaplicka, "Memory and Cultural Identity", *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer, 1995), pp. 126-127.

<sup>8</sup> Ibid, pp. 128-129.

<sup>9</sup> Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago: University Press, 1992), 46.

con respecto a la reconstrucción de la memoria cultural es: "Que la sociedad en cada época puede reconstruir dentro de su marco contemporáneo de referencia"<sup>10</sup>.

Halbwachs explica que la construcción de la memoria transcurre por debajo de una influencia social notable<sup>11</sup>; Thompson indica que escribir la historia depende, eventualmente, de su objetivo social<sup>12</sup>. Por eso, es importante entender la diferencia entre la memoria y la Historia. Mientras que la "memoria" en el caso de la Guerra Civil española, se refiere a todas las narraciones de los eventos que ocurrieron entre 1936 y 1939, la "Historia" es un proceso de transformación de estas narraciones a una historia *institucionalizada* de la época<sup>13</sup>.

Esto afirma el argumento de Assmann sobre las características de la memoria cultural así como la distinción de Paul Connerton entre "memoria social" y la "construcción histórica", que es, supuestamente, una reconstrucción objetiva y categórica de los eventos del pasado. Pero como cualquier acción organizada e iniciada, ésta tiene también una motivación ideológica y política, porque uno de sus objetivos es crear la legitimación de un orden social<sup>14</sup>. Este argumento nos sirve para el caso de la memoria de la Guerra Civil, tanto para construir la memoria durante el franquismo para legitimar el régimen, como para crear una legitimación para el nuevo sistema democrático.

Cada memoria, tanto la colectiva como la privada, existe en el contexto común y general. Y como los individuos contribuyen al proceso de la construcción de la memoria porque forman parte de un grupo social, el proceso de la construcción actúa como un ingrediente social importante. Es un modo de enfrentarse al trauma porque de este modo asciende a la superficie y empieza a discutirse. Además es un modo para formar la identidad nacional<sup>15</sup>. Y al ser así tuvo una parte importante en la España postfranquista, que cambió drásticamente de una dictadura a una democracia. Junto con la aspiración de la legitimación que estaba mencionando antes, podemos entender la separación dicotómica de la que voy a hablar más adelante de los republicanos y nacionalistas en "buenos y malos".

---

<sup>10</sup> Halbwachs in "Memory and Cultural...", 130. Mi traducción. L.D.

<sup>11</sup> Halbwachs, *On Collective Memory*, 51.

<sup>12</sup> Lupicinio Iñiguez, Jose Valencia and Félix Vázquez, "The Construction of Remembering and Forgetfulness: Memories and Histories of the Spanish Civil War", in *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, eds. James W. Pennebaker, Dario Paez & Bernard Rimé (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997), 239.

<sup>13</sup> *Ibid*, 243.

<sup>14</sup> *Ibid*, 238.

<sup>15</sup> James Fentress and Chris Wickham, *Social Memory* (Cambridge: Blackwell, 1992), 127.

Esta etiquetación construye no sólo la memoria de la guerra sino que forma la identidad nacional. Reconociendo a los nacionales como los “malos”, agudiza la transición de España desde el régimen franquista hacia la democracia. La imagen del antiguo régimen como un enemigo ya viejo da a la nueva forma de gobierno una legitimación moral e histórica<sup>16</sup>. Así forman las características de la sociedad española como una “nueva sociedad”, y al igual que el espectador que está viendo la película desde fuera, se identifica con uno de los dos bandos.

### **La influencia de la construcción de la memoria de la Guerra Civil sobre la representación cinematográfica**

Al acabar la guerra en 1939 Franco tomó el poder y estableció un régimen dictatorial en España que perduró durante cuarenta años. Durante este tiempo existía una censura muy estricta sobre los distintos medios y cualquier modo de expresión artística estaba bajo la atenta mirada de las autoridades. Por eso cada mención de la guerra estaba atada y determinada por los intereses de las autoridades, que querían desarrollar una memoria histórica manipulada para legitimar su existencia<sup>17</sup>. Así no se podía establecer un discurso público verdadero y enfrentarse al postrauma de una guerra que destruyó a la sociedad española durante tres años.

El modo de preservar la memoria de la Guerra Civil cambió después de la muerte de Franco en 1975. De una representación parcial y segregada de la guerra por el derecho nacional como “una cruzada justificada contra el comunismo y el ateísmo”<sup>18</sup>, empezó a aparecer la voz del bando republicano, que había estado silenciada hasta entonces. En algún aspecto la historia de los perdedores estaba escrita por ellos<sup>19</sup>: aunque el bando nacional ganó la guerra, el republicano ganó la lucha por la opinión pública. Era casi obvio comparar la lucha entre los republicanos, que representaron los valores de la modernidad, el liberalismo y la democracia contra los fascistas del bando nacional, con el conflicto entre los aliados y el Eje (apoyado por el propio régimen franquista) durante la Segunda Guerra Mundial<sup>20</sup>.

La dramatización disminuye por el tiempo que ha pasado desde los eventos, y poco a poco la memoria de la guerra pierde su dominación. Tanto si es por la lejanía

---

<sup>16</sup> Iñiguez, Valencia and Vázquez, "The Construction of...", 250.

<sup>17</sup> Michael Richards, *A Time of Silence, Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945* (Cambridge: University Press, 1998), 7.

<sup>18</sup> Archibald, "Re-framing the Past ...", 77.

<sup>19</sup> Antony Beevor, *The Spanish Civil War* (Tel-Aviv: Yavne, 2004), 241.

<sup>20</sup> Ibid, 242.

mental del impacto directo de la guerra de los creadores más jóvenes o por la marcha (por muerte o por pérdida de influencia social) de aquellos que la vivieron, el resultado es una memoria con un efecto dramático tenue<sup>21</sup>. Puede ser que es esta la razón por la cual en los últimos años la Guerra Civil sirve como ambientación de una historia, al contrario que durante los primeros años de postguerra, cuando fue el propio hecho en sí el que se quería representar. Es por ello que a partir de los años 80 es rara la película que utiliza la guerra como protagonista y no como excusa para la ambientación de un guión<sup>22</sup>. A lo largo de todos estos años, el tratamiento del tema de la Guerra Civil desde su aspecto conceptual en el cine español fue poco común<sup>23</sup>. Como dijo el director español Vicente Aranda: "Apenas hay películas sobre la Guerra Civil ya que hay un deseo de olvidar este suceso histórico"<sup>24</sup>.

Los estereotipos se repiten en un formato muy claro a través de la simplificación de las representaciones, es un medio para crear una memoria colectiva amplia al modo más simple; creando un discurso en un lenguaje sencillo accesible para la mayoría de la población, llegando a un público muy amplio y fijando de este modo la memoria en un gran número de personas<sup>25</sup>. Si después de que Franco tomara el poder se hicieron grandes esfuerzos para asimilar la representación dividiendo de forma simplificada entre "España" y la "Anti-España", "malos" y "buenos"<sup>26</sup>, a lo largo de los años la imagen de la guerra en las películas discurrió por un proceso de transducción que se incrementó aún más a la caída del régimen. El bando republicano empezó a recibir un papel más y más importante en estas películas.

Además, la representación de "ganadores" y "perdedores" tuvo alternancias a lo largo el tiempo. Los protagonistas que se identifican con los republicanos salen más y más como los "buenos" y los que se identifican con el franquismo como los "malos"<sup>27</sup>. Así se cumplió la transformación de la representación de un evento histórico y empezó la reconstrucción de la memoria colectiva nacional de la guerra. Como ya he dicho, el objetivo de las películas de los años 40 era ofrecer la

---

<sup>21</sup> Juanjo Igartua & Dario Paez, "Art and Remembering Traumatic Collective Events: The Case of the Spanish Civil War", in *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, eds. James W. Pennebaker, Dario Paez & Bernard Rimé (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997), 97.

<sup>22</sup> Ibid, 83.

<sup>23</sup> Monegal, "Images of War...", 203.

<sup>24</sup> Archibald, "Re-framing the Past ...", 77.

<sup>25</sup> Fentress and Wickham, *Social Memory...*, 129.

<sup>26</sup> Monegal, "Images of War...", 7.

<sup>27</sup> Fentress and Wickham, *Social Memory...*, p. 86.

legitimación de la guerra para poder así justificar el régimen franquista. Sin embargo, ya a finales del régimen y después se observa una tendencia de deslegitimación de la misma<sup>28</sup>.

Para asumir esta parte, cuanto más lejos cronológicamente de los eventos de la guerra, su memoria pierde fuerza. A través de la simplificación de representaciones, estereotipos y deslegitimación de la guerra en el cine, ocurre el proceso de reformación y deconstrucción de la memoria de la guerra en las nuevas generaciones. El objetivo de este movimiento es justificar el nuevo orden social (la democracia) que se formó después de la era de Franco, el cual es su antítesis.

## **FANTASMAS Y MEMORIA-EL PAPEL DE LOS NIÑOS EN LAS PELÍCULAS**

La participación de niños en las películas no ocurre por casualidad, la inocencia infantil sirve como un método para investigar la conciencia y el carácter humano. Los niños representan el rechazo a crecer y la confrontación con el mundo adulto. La implicación y su responsabilidad hacia lo que ocurre en el mundo es menor que la de un adulto y por ello los niños representan la víctima en un evento traumático como puede ser un conflicto armado. Su percepción hacia el conflicto está considerada más imparcial porque los niños se encuentran en la realidad de un conflicto que no han creado<sup>29</sup>. Son la generación del mañana y la esperanza para un futuro mejor, pero también la generación que tendrá que preservar y vivir con el recuerdo traumático del conflicto.

El precio pagado por la supervivencia en la guerra es perder la inocencia, y eso conlleva un significado mucho más profundo cuando se trata de niños. La exposición al lado oscuro de la crueldad humana les obliga a madurar antes de tiempo. A veces son testigos del campo de batalla, de los gritos de los heridos y de la muerte. Estas atrocidades dejan un impacto muy fuerte dentro de los adultos y aún más en los niños. También se encuentran más de una vez frente de dilemas éticos y morales de una gran complejidad que a los mismos adultos dejarían en una colisión de sus valores, como lealtad a la familia y amigos, patriotismo o la voluntad por sobrevivir, todo ello mezclado con el miedo<sup>30</sup>.

No sólo es que los niños nos proporcionan un punto de vista relativamente objetivo para examinar los eventos de una guerra, sino que también sus habilidades

---

<sup>28</sup> Ibid, 88.

<sup>29</sup> Neil Sinyard, *Children in the Movies* (London: Batsford Ltd., 1992), 35.

<sup>30</sup> Ibid, 37.

mentales y emocionales todavía no llegan al nivel que les permite analizar de forma completa lo que se desarrolla a su alrededor. Esto lleva a una observación inocente y una descripción infantil a propósito de una guerra, del mismo modo como la percibe un niño.

### *Primera Película: El Espíritu de la Colmena (1973)*

Ya por el nombre de la película dirigida por Víctor Erice se puede entender que tiene un paralelismo con la metáfora del fantasma y el trauma de la guerra. Esta película es una institucionalización de la memoria de la guerra al nivel cultural transformándose en un “icono cultural”<sup>31</sup>. En la película el trauma de la protagonista, Ana, es la metáfora del propio trauma sufrido por España. La pérdida de la inocencia y las pesadillas de la niña son paralelas a la existencia de España traumatizada por la Guerra Civil<sup>32</sup>. Junto con el trauma que experimenta la protagonista y su familia, el espectador intuye de fondo la presencia de una ausencia. Este es el trauma de la guerra, que no se expresa en alto sino por la mirada infantil de la protagonista y su interpretación de la realidad. Esta sensación se ve incrementada por los paisajes vacíos, las ruinas y los colores apagados que transfieren el ambiente melancólico de la vida de posguerra.

La película se ve desde el punto de vista de una niña que intenta distinguir entre el bien y el mal en el mundo que le rodea. La película está ambientada en el año 1940, sólo un año después del final de la guerra, y representa el intento de la Nación española de comprender el trauma de un evento histórico. Los niños construyen sus propias narraciones<sup>33</sup>. Por eso rodar una película desde un punto de vista de un niño crea un “modo fragmentado de narración”<sup>34</sup> que proporciona una mejor habilidad para enfrentarse con el trauma y la pesadumbre sobre los eventos pasados más que por una narración única indisputable. Los niños en las películas actúan como los historiadores: cuentan de modo subjetivo la experiencia de lo que ha pasado pero son objetivos en la descripción de cómo ha ocurrido.

La película empieza cuando las hermanas Isabel y Ana están viendo la película “Frankenstein” de James Whale de 1931 en el momento en el que muestra en el

---

<sup>31</sup> Chris Perriam, “El Espíritu de la Colmena: Memory, Nostalgia, Trauma”, in *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, Joan Ramon Resina (ed.), (New York: State University of New York Press, 2008), 64.

<sup>32</sup> Ibid, 67.

<sup>33</sup> Film scholar Linda C. Ehrlich, “The Cinema of Victor Erice”, enero 2006. (Subido al sitio: 6 de octubre, 2006), <http://www.youtube.com/watch?v=QgXOtOb6NzE&feature=related> (minuto 00:47 de 10:01) [accedido: 19 de junio, 2010].

<sup>34</sup> Ibid, (minuto 7:45 de 10:01). Mi traducción. L.D.

pueblo un cine itinerante. La pequeña Ana está ilusionada y molesta a la vez por la historia de la película, y en particular por la escena donde el monstruo acaba de matar a la niña con la que quería jugar. Ana pregunta a su hermana cómo acaba llegando a la situación de que los campesinos maten al monstruo por ello. Isabel le dice que el monstruo no está muerto de verdad porque es realmente un fantasma y si Ana le llama se aparecerá. También le indica el lugar donde supuestamente habita el monstruo, un granero abandonado.



El abandono de Ana a su imaginación es una metáfora a la huida de las atrocidades de la guerra y una antítesis de la realidad melancólica donde vive: un pueblo aislado únicamente unido al exterior por las vías del tren. Pero no sólo Ana representa la huida. Su familia parece completa sólo de cara al exterior. En su interior están desconectados y cerrados entre ellos. El padre, Fernando, pasa todos los días estudiando sus colmenas. La madre, Teresa, está ocupada escribiendo cartas a un campo de refugiados en Francia a una persona desconocida, mientras que las niñas viven en su propio mundo. La dinámica de este microcosmos familiar es una representación de la sociedad española de posguerra<sup>35</sup>.

La curiosa Ana vuelve a investigar el granero varias veces, y una noche, pronunciando el nombre del monstruo se encuentra a un desconocido allí. Es un soldado republicano que escapó de un tren cuando pasó al lado del pueblo, momento en el que se hirió en el pie y pudo llegar al granero para esconderse. Pero la pequeña Ana está segura que consiguió atraer al monstruo. Su activa imaginación y su incapacidad para discernir entre la realidad y la fantasía significan la negación de aquello que ocurre a su alrededor y representa el trauma colectivo de la sociedad española de posguerra<sup>36</sup>. Ana cuida del soldado, le trae comida y el abrigo de su padre (donde está su reloj). Durante toda la relación entre ambos no se cruzan ni una sola palabra. Este hecho tiene un significado simbólico, porque el soldado

<sup>35</sup> Perriam, "El Espiritu de...", 68.

<sup>36</sup> Marsha Kinder, *Blood Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1993), 126-133.

representa el bando republicano perdido y silenciado. También el paralelismo entre el soldado y el monstruo no es mera casualidad; "La adaptación del monstruo, su significado plural que va cambiando constantemente, derive de su construcción como el otro"<sup>37</sup>. Así Erice critica de forma escondida la fijación de la representación de los republicanos y opositores al Régimen como los "otros"<sup>38</sup>.

El soldado será capturado y asesinado por los nacionales, tras lo cual encuentran el reloj de Fernando en el abrigo del muerto, lo que despierta las sospechas y comienzan a investigarle. Erice elabora correspondencias con la película de Frankenstein de forma indirecta, por ejemplo en la escena en la cual Fernando levanta la manta para identificar al soldado, recuerda una escena similar en la otra película. Fernando decide investigar quien de las dos hijas era la ladrona, y después de ver la reacción de Ana, entiende que es ella la responsable. Decide acusarla por ello y en respuesta Ana huye al bosque. Al caer la noche sale una partida de búsqueda a por ella. Esta escena es también una referencia a la película de Frankenstein cuando la turba sale en busca del monstruo<sup>39</sup>. Encuentran a Ana en situación de choque, no come ni habla, y la traen de vuelta a casa de sus padres. La película acaba cuando Ana mira tras la ventana de su habitación, susurrando "soy Ana".

El éxito de la película transmitiendo un mensaje sobre el trauma de la Guerra Civil se debe a la ausencia de una declaración clara. La presencia de la ausencia está enfatizada a lo largo de toda la película. Se expresa en las relaciones familiares (o su ausencia) donde el silencio y la desconexión de cada uno de los caracteres es la línea principal por razones diferentes: el padre por estar afectado debido a las experiencias durante la Guerra<sup>40</sup>, la madre intentando recuperar el pasado y Ana por la ejecución del soldado republicano. El silencio de los miembros de la familia es una metáfora del destino de los que eran silenciados y les impidieron expresarse después de la Guerra<sup>41</sup>. Esto es lo que la hace única y la diferencia del resto, porque fue la primera que cuenta la historia desde el punto de vista de los que perdieron, transmitiendo la tristeza en la vida después de la victoria de Franco<sup>42</sup>.

En la película de Erice, la guerra es simplemente el escenario para narrar la historia, lo que enfatiza el drama. Sabiendo que la película fue grabada cuando

---

<sup>37</sup> de Ros, "El Espiritu de la Colmena...", 140. Mi traducción.

<sup>38</sup> Labanyi, "History and Hauntology...", 76.

<sup>39</sup> de Ros, "El Espiritu de la Colmena...", 140.

<sup>40</sup> Perriam, "El Espiritu de...", 77.

<sup>41</sup> John Hopewell, *Out of the Past* (London: bfi, 1987), 207.

<sup>42</sup> Ibid, 209.

Franco aún estaba en el poder aunque en la época de la dictadura, hace la simbología en la película aún más compleja y el modo de transmitir los mensajes aún más sofisticados. Por eso es interesante examinar a través de su película el proceso de la formación de la memoria colectiva de la Guerra y sacar conclusiones sobre las películas posteriores tras la caída de la dictadura.

*Segunda Película: La lengua de las mariposas (1999)*

La película, dirigida por José Luís Cuerda, transcurre en Galicia pocos meses antes del inicio de la Guerra Civil. La película narra el proceso de la adolescencia acelerada del protagonista, Moncho. Al principio de la misma nos presenta a su familia; el padre, trabaja como modisto, la madre, dedicada a las labores del hogar, y los dos hijos, Moncho, quien va a comenzar sus estudios en la escuela, y su hermano mayor. Mientras que el padre representa el ideal ideológico, pues es republicano y liberal, la madre, aunque también tiene ideas liberales, éstas se ven supeditadas al mantenimiento de la unidad familiar y su bienestar, representado así el lado realista. Es por ello que la madre es capaz de anticiparse a los acontecimientos y cuando las cosas empiezan a ir mal adopta un comportamiento más afín con los nacionales para encubrir a su marido. Así representa la mayoría de la población, preocupada por su supervivencia y no por las ideas, durante la “última guerra ideológica”<sup>43</sup>.



Los paisajes que aparecen a lo largo de la película sirven como una metáfora, donde por ejemplo el motivo de la floración es análogo a la propia República antes del estallido del conflicto. Por un lado potencia el crecimiento y la innovación y por otro un equilibrio muy frágil que puede romperse en cualquier momento, como al final ocurrió. Lo mismo se puede aplicar al personaje de Moncho<sup>44</sup>. Cuando estaba bajo la protección del viejo profesor republicano don Gregorio, floreció culturalmente hablando, estudió y amplió sus conocimientos, y metafóricamente hablando estaba “salvado” por el conocimiento y educación liberal.

<sup>43</sup> Stephen Schwartz, "The Paradoxes of Film and the Recovery of Historical Memory", *Film History*, Vol.20, (2008), 501.

<sup>44</sup> Archibald, "Re-framing the Past ...", 79-80.

La idealización de la primavera, cuando el profesor pasa tiempo con sus alumnos en la naturaleza enseñándoles biología, gramática, matemáticas, pero también poesía, es paralela de la idealización de la era republicana. Esta época se describe como una época iluminación, cuando hubo un renacimiento de la educación, avances científicos, florecimiento del campo humanista y literario, con poetas como Lorca, y otorgando el derecho de voto a las mujeres. En esta época hubo un ambiente liberal y abierto truncado bruscamente con el alzamiento militar y el posterior régimen franquista que aplastó todos los logros alcanzados hasta entonces.

Cuando se jubila don Gregorio, da una charla en la cual indica “si pudimos permitirnos que una generación, sólo una generación creciera libre en España, entonces nadie podría quitarle su libertad”. Con estas palabras se afirma la correlación entre conocimiento e iluminación con crecimiento y libertad. Los últimos son motivos tomados de la naturaleza. Así nos sirve como una crítica sobre el régimen franquista, que supuso una supresión de todos estos motivos. El libro sobre el cual se basa la película así como la película misma fueron creadas hace una década y tres décadas en total tras la caída el régimen franquista, por eso se tiene la idea de que no puede volver a ocurrir. Y hablando en términos relacionados con la metáfora del encantamiento por espíritus del pasado, “[...] con la nueva generación de gente joven criada sin las constricciones de la dictadura y educada en el mundo liberal de la democracia, es una pesadilla que ya no tiene que perseguir la sociedad española contemporánea”<sup>45</sup>.

Otro ejemplo que nos indica que el personaje de Moncho es una metáfora de la República aparece en la discusión simbólica entre el cura y don Gregorio. El cura acusa a don Gregorio por la negligencia del chico en sus obligaciones para con la iglesia, remarcando su discurso con una sentencia final en latín. Don Gregorio le contesta también en latín que “la libertad pone en marcha el espíritu de los fuertes”. Y de este modo afirma el mensaje de la película, no hay que tener miedo del progreso ni de la educación y que éstos son el futuro del Estado.

Más adelante en la película, Moncho acude con su hermano a un pueblo cercano para actuar en una fiesta. El enamoramiento del hermano por la mujer del dueño de la casa donde están alojados y su desembriaguez posterior son otro nivel en la ruptura del mundo idílico. Otra metáfora se encuentra en el momento en el

---

<sup>45</sup> Ibid, 81. Mi traducción.

que Moncho y su amigo, escondidos, espían a su hermanastra mientras ésta mantiene relaciones sexuales con su novio. Éste, en un momento, enfadado con el perro de la chica que no deja de molestarles, lo mata, representando así la violencia que se va a desatar durante el conflicto y después de éste<sup>46</sup>.



En la última escena de la película, cuando reúnen a todos los republicanos del pueblo para matarlos, tiene lugar una transformación, donde Moncho sufre un retroceso moral, pues la madre, previsoramente, lo anima a unirse en los gritos contra los detenidos y de forma mecánica y sin entusiasmo grita contra ellos, quedando integrado en la masa vociferante. De este modo el otrora niño con una personalidad única e individual queda integrado en la masa gris del rebaño. Así anticipa lo que será la guerra y a la vez la marca como una tragedia, a la vez que lo critica de un modo retrospectivo.

La idealización de la época republicana enfatiza el contraste con la época franquista. La guerra civil es el evento que marca el cambio entre ellas sin estar representada como tal, pero a través de la frase que aparece antes de los créditos, “la Guerra Civil acaba de empezar”, queda marcado de un modo muy fuerte la memoria de la guerra como un evento que terminó con una época de floración. Comparada con la película de Erice, estos mensajes son visibles al espectador.

### *Tercera Película: EL espinazo del diablo (2001)*

La película dirigida por el mexicano Guillermo del Toro narra la historia de un orfanato para niños de familias republicanas. Al comienzo de la película dos soldados republicanos traen a Carlos, hijo de un compañero que falleció en la guerra. Le dejan allí y el niño, al entender que ha sido abandonado, empieza a explorar su nuevo ambiente. Casi desde el primer momento se hace amigo de otros chicos pero también tiene un enemigo, Jaime, el mayor del grupo.

El orfanato está localizado en el desierto. Por un lado está desconectado en el espacio y el tiempo de la realidad bélica, y por otro el orfanato sirve como un microcosmos metafórico de la sociedad española durante la Guerra Civil<sup>47</sup>, un hecho

<sup>46</sup> Ibid, Ibid.

<sup>47</sup> Antonio Gómez López-Quñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española* (Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006), p.149.

similar a la película de El espíritu de la colmena. Aunque no se dice de un modo explícito, no hay duda acerca de cómo se representa cada uno de los dos bandos y que papel adopta en la película. Los personajes adultos, dominantes en la vida de los niños, entre los que se encuentran los directores del orfanato, doctor Cáceres y doña Carmen, y Conchita, el ama de llaves, tienen una moral recta, son humanitarios, liberales y republicanos. Este hecho crea una identificación del personaje republicano como una buena persona mientras que los personajes “malvados”, que representan lo negativo, como la apatía, lo estricto e incluso el asesinato, son los nacionales. Como ya he mencionado, la simplificación entre los “malvados” contra los “buenos” es un ingrediente fundamental en el proceso de formación de la memoria de la guerra, y es que el mundo infantil se basa en esta simplificación bipolar. Como consecuencia, la investigación de la formación de la memoria de la guerra a través del papel de los niños en películas ambientadas en ella es por tanto lógico.



En la otra película del director -El laberinto del fauno (2006)- cuyo tema es la guerrilla contra el régimen franquista, el personaje malvado, capitán Vidal, es un militar franquista y representa el militarismo nacional. Mientras en la realidad este militarismo existía en los dos bandos, las películas hechas en los últimos años difuminan este elemento dentro del bando republicano y la enfatizan más en el bando nacional. Los republicanos se presentan como los salvadores de la sociedad española que preservan la moral y la libertad. Son la esperanza para un futuro mejor, que luchan contra los nacionales oscuros y bárbaros, apreciándose de forma más clara en la película de del Toro que en la de Erice. Así podemos observar el desarrollo del modo de representación que es más simple y claro debido sobre todo al contexto económico, el cual explicaré más adelante.

Continuando con la película, Carlos entiende que algo raro ocurre en el establecimiento. Escucha historias que cuentan los otros niños sobre un fantasma que suspira y la desaparición de un niño llamado Santi el mismo día que cayó una bomba en el patio del orfanato (donde se quedó desde entonces sin explotar). La directora Carmen desdeña estas historias y argumenta que simplemente escapó como ya intentaron otros niños antes y advierte a Carlos que no intente hacer lo mismo porque no le espera otra cosa que la muerte en el desierto.

Ya en la primera noche Carlos oye los suspiros del fantasma, y frente a la indiferencia fingida de los demás niños, Carlos, al ser nuevo, se siente intrigado por el suceso. Más adelante se descubrirá la verdad, Santi había sido muerto por Jacinto, en su día también un huérfano que ahora, ya adulto, trabaja en el orfanato. También resulta que Jaime fue testigo del asesinato y por ello sabe quien es el fantasma y por qué aparece, pero prefiere olvidarlo y reprimir ese pensamiento.

Jacinto, asustado por la muerte por error del chico, hundió su cadáver en la piscina del sótano para ocultar el cadáver, pero en vez de cubrir lo que había pasado ocurre lo contrario, el fantasma del chico se mantiene encantado al orfanato. El fantasma rompe la existencia diaria del orfanato para recordar a los niños su existencia y prevenir el olvido de su recuerdo. Es una línea paralela a las masas de los desaparecidos durante la guerra y la represión nacional, primero obligada pero después voluntaria<sup>48</sup>. Así transmite el mensaje de que sólo se puede acallar el pasado a nivel superficial, pues aun así se mantiene la conciencia de su existencia de modo que afecta a la formación de la memoria.

El uso de los motivos de cuentos y fábulas establece la conexión entre el mundo infantil y la realidad bélica. Eligiendo los motivos oscuros enfatiza el contraste entre los niños como representantes de la inocencia y las atrocidades que ocurren en el campo de batalla. La fantasía sirve como escapismo de la realidad. El punto de vista infantil nos sirve como agente de la memoria porque presenta la diferencia entre los buenos y los malos y así reconstruye entre el público de forma subconsciente su modo de percepción de ambos bandos. Incluso cuando la narración no está ambientada físicamente en el campo de batalla, el punto de vista dicotómico actúa como un mensaje muy claro y en las películas de del Toro en particular<sup>49</sup>.

Otro aspecto del uso de los motivos es la metáfora de la voz olvidada del bando republicano, si antes se usó como un medio de escapismo, en este caso el uso de fantasmas es un modo de expresión, para hacer oír la voz de los represaliados que fue silenciada al acabar la guerra. El filósofo francés Derrida acuñó el término *Hauntology*, un juego de palabras sobre *ontology* y *haunted* para describir un estado

---

<sup>48</sup> N.D. "Ley 52/2007, Ley de la memoria histórica", 26 de diciembre, 2007.  
[http://noticias.juridicas.com/base\\_datos/Admin/l52-2007.html](http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l52-2007.html) [accedido: 18 de Junio, 2010].

<sup>49</sup> López-Quiñones, *La guerra persistente...*, p.153

de ser de un evento histórico que no le dejan expresarse pero es obvio que existe en el fondo y persigue o encanta a aquellos que quieren olvidarlo<sup>50</sup>.

El clímax de la película tiene lugar cuando evacúan el orfanato ante la llegada de los nacionales. La directora Carmen decide usar el oro de la República que escondía para ayudar a los niños a huir, pero en este momento se revela que Jacinto estaba planeando robar el oro con sus compañeros, motivo por lo cual había roto el depósito de gasolina de la camioneta, y tras una discusión entre él y Conchita, la camioneta explota, matando e hiriendo a muchos de los huérfanos. La brutalidad de estas escenas es una imagen de la violencia de la guerra. Del Toro transmite el mensaje de la matanza en el campo de batalla sin mostrarlo de forma directa<sup>51</sup>.

Los niños que sobrevivieron a la explosión se encuentran retenidos en una habitación por Jacinto y sus compañeros para que no les molesten mientras roban el oro. Cuando le pregunta unos de sus compañeros qué van a hacer con los niños tras llevarse todo el oro le responde Jacinto que son “niños de nadie”. Estas palabras representan el estado de los republicanos, abandonados por los países democráticos, a los que a nadie les interesa su destino. Los niños deciden escapar y evitar el plan de Jacinto para robar el oro. En este momento se mezcla lo verdadero con el misticismo, cuando el fantasma del doctor Cáceres (quien había muerto a causa de la explosión), ayuda a los niños.

Carlos, que prometió ayudar al fantasma de Santi, tienta a Jacinto a bajar al sótano. Allí los niños le atacan y le tiran al agua, donde el fantasma de Santi le abraza y le lleva al fondo. En esta escena el clímax está obtenido a través de cerrar un círculo, donde la venganza es el motivo dominante. Una vez cumplida su promesa para con el fantasma, los niños empiezan a marcharse.

En la escena final, el grupo de niños está en la puerta del orfanato, abierta al desierto. Esta imagen actúa como metáfora, pues por un lado representa la amplia gama de posibilidades que tiene una persona joven ante sí, y por otro la incertidumbre sobre el futuro al encontrarse en medio de una guerra. El desierto representa, para España, el vacío de la memoria con respecto a la formación de una memoria completa y el tener que hacer frente a los eventos de la Guerra Civil. La narrativa obligada por el Régimen previno el tratar con el trauma y la reconciliación

---

<sup>50</sup> Labanyi, "History and Hauntology...", 66.

<sup>51</sup> López-Quiñones, *La guerra persistente...*, p.151.

con lo que ha pasado. Esta consecuencia creó un estrés cuando las circunstancias se desbordaron al tratar el tema de la Guerra y la memoria.

La simplificación de las imágenes en las películas de del Toro resulta en la radicalización y la generalización de los protagonistas. Es una técnica “simple” para asimilar algunas imágenes al igual que lo usó el régimen franquista después de la guerra. Sin embargo esta simplificación tiene un aspecto más profundo, por ejemplo, aparte de identificar a los republicanos como los “buenos” también les presenta como más activos. A primera vista puede parecer una paradoja, normalmente los republicanos salen como las víctimas del bando nacional. La caracterización activa que les da del Toro no contradice esta imagen de la víctima-sólo lo enfatiza. Mostrando a los republicanos como gente activa y que toma iniciativas enfatiza la tragedia y crea más empatía entre los espectadores, mientras la identificación de los nacionales con la brutalidad física y mental crea miedo y odio. Así se consigue transmitir el mensaje del rechazo de fuerzas radicales y la negación de la libertad, un mensaje importante en una democracia joven como es la española.

Otro aspecto que aparece en las películas de del Toro es el aspecto económico: la globalización de la guerra. Mostrándola como un evento que refleja sentimientos universales sirve como otro curso en el desarrollo de la representación cinematográfica de la Guerra Civil y es la que permite su accesibilidad a nivel mundial. Esto afecta sobre el contenido de la película que por ser ajustada para un público más amplio tiene que usar un lenguaje más simple y generalista. Este hecho ayuda a explicar la representación de la guerra en las películas de del Toro comparado con las películas hechas antes de 1975, como por ejemplo la película de Erice, que tienen una crítica implícita frente a las películas que están destinadas para una distribución más amplia. Mientras que la simbolización en la película de Erice es más particular y está ajustada para un público que comparte la misma historia y las mismas memorias y experiencias que le unen (“habla el mismo idioma”), las películas de del Toro tienen una simbolización más simplificada que es común a muchas culturas y nacionalidades y que está basada sobre una terminología básica común (“habla idioma multinacional”).

## SUMARIO Y CONCLUSIONES

Investigando la representación de los niños permiten estudiar las tendencias principales del proceso de reconstrucción de la memoria de la guerra. Las teorías psicológicas ayudan elaborar el proceso de representación, por ejemplo a través de la simplificación, la simbolización y los estereotipos. Otro tema es la elevación del trauma al discurso público. El tratamiento de temas reprimidos, como el destino de los republicanos y el trauma posbélico, ayuda a hacer frente a preguntas aún sin responder, por otro lado la narrativa que crea sirve como “guía” a las sensaciones y sentimientos del espectador.

Cada una de las películas presenta el trauma de la guerra desde un punto en el tiempo diferente, permitiendo examinar su formación. El hecho de que la primera película de las tres fuese grabada antes de la caída del régimen franquista (en comparación con las otras dos que fueron grabadas hace una década), me permitió examinar el desarrollo cronológico en el proceso de la formación de la memoria y su percepción en la representación cinematográfica: de una confrontación interna a una descripción de una confrontación que refleja valores globales, expresándose a través del lenguaje cinematográfico, que usa sugerencias dirigidas a un público específico en el primer caso y cuyo objetivo es un público más amplio en el segundo.

El cambio político y social en España desde la muerte de Franco, es la evidencia de la existencia de un nuevo orden social contrario del que existía hasta entonces. En otras palabras, la reconstrucción de la memoria a través de las películas se usa como un instrumento ideológico con objetivo político.

La cultura popular, y en particular el medio cinematográfico, sirven como instrumento de propaganda cuyo objetivo es asimilar mensajes políticos dentro de la sociedad. De este modo puede verse cómo se supera la contradicción entre la sencillez del medio cinematográfico y la complejidad de la cuestión de la memoria. La representación de los niños en las películas enfatiza la eficiencia en la transmisión del mensaje porque incrementa la empatía por el personaje debido a que los niños simbolizan el modelo de víctima perfecta, son seres indefensos e inocentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Archibald, David. "Re-framing the Past: Representations of the Spanish Civil War" in *Spanish Popular Cinema*, Antonio Lazaro Reboll and Andrew Willis (eds.), 76-81. Manchester: University Press, 2004.
- Assmann, Jan and John Czaplicka. "Memory and Cultural Identity". *New German Critique*, No. 65. Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer, 1995):125-133.
- Beevor, Anthony. *The Spanish Civil War*. Tel Aviv: Yavne, 2004.
- Ben-Ami, Shlomo. *Spain between Dictatorship and Democracy*. Tel Aviv: Am Oved, 1978.
- Carr, Raymond. *Spain: 1808-1939*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- De Ros, Xon. "El Espiritu de la Colmena/Spirit of the Beehive" in *The Cinema of Spain and Portugal*, Alberto Mira (ed.), 139-147. London: Wallflower, 2005.
- Fentress, James and Chris Wickham. *Social Memory*. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Film scholar Linda C. Ehrlich. "The Cinema of Victor Erice". January 2006. (Subido al sitio: 6 de octubre, 2006). <http://www.youtube.com/watch?v=QgXOtOb6NzE&feature=related> (minuto 00:47 de 10:01) [accedido: 19 de junio, 2010].
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University Press, 1992.
- Hopewell, John. *Out of the Past*. London: bfi, 1987.
- Igartua, Juanjo & Dario Paez. "Art and Remembering Traumatic Collective Events: The Case of the Spanish Civil War" in *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, James W. Pennebaker, Dario Paez & Bernard Rimé (eds.), 79-99. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- Iñiguez, Lupicinio, Jose Valencia and Félix Vázquez. "The Construction of Remembering and Forgetfulness: Memories and Histories of the Spanish Civil War" in *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*, James W. Pennebaker, Dario Paez & Bernard Rimé (eds.), 237-251. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflection on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period" in *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish*

- Transition to Democracy*, Joan Ramon Resina (ed.), 65-81. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- López-Quiñones, Antonio Gómez. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía : representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006.
  - Monegal, Antonio. "Images of War: Hunting the Metaphor" in *Modes of Representation in Spanish Cinema*, Jenaro Talens and Santos Zunzunegui (eds.), 203-213. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
  - N.D. "Ley 52/2007, Ley de la memoria histórica", diciembre, 26, 2007. [http://noticias.juridicas.com/base\\_datos/Admin/l52-2007.html](http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/l52-2007.html) [accedido: 18 de junio, 2010].
  - Perriam, Chris. "El Espiritu de la Colmena: Memory, Nostalgia, Trauma" in *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*, Joan Ramon Resina (ed.), 61-81. New York: State University of New York Press, 2008.
  - Richards, Michael. *A Time of Silence, Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge: University Press, 1998.
  - Schwartz, Stephen. "The Paradoxes of Film and the Recovery of Historical Memory", *Film History*, Vol.20, (2008):501-507.
  - Sinyard, Neil. *Children in the Movies*. London: Batsford Ltd., 1992.

LARISSA DRACHLER está licenciada por la Universidad Hebrea de Jerusalén (HUJI) en Relaciones Internacionales e Historia General y actualmente cursa un máster en Historia Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Su tema de investigación es la representación cinematográfica de la memoria histórica de la Guerra Civil en España.

e-mail: larissa1211@gmail.com

*FILMHISTORIA Online*, Vol. XXIV, núm. 1 (2014)