

El silencio de otros ante los crímenes de *Les a humanitat* del franquismo: Dos miradas recientes¹

JACQUELINE CRUZ
Investigadora independiente

Resumen

Dos documentales recientes, *Les a humanitat* (2017), de Héctor Fáver, y *El silencio de otros* (2018), de Almudena Carracedo y Robert Bahar, abordan los crímenes del franquismo con numerosas, y hasta sorprendentes, similitudes pero con perspectivas, públicos objetivo y resultados muy distintos. Aunque ambos se construyen básicamente en torno a entrevistas e imágenes de archivo, *Les a humanitat* destaca por un fuerte componente poético y una clara intencionalidad ideológica (la reprobación global del “régimen del 78”), mientras que, al seguir un hilo argumental enfocado en las víctimas, *El silencio de otros* resulta más emotivo, pero tiene un alcance ideológico muy inferior.

Palabras clave: *Les a humanitat*, *El silencio de otros*, memoria histórica, franquismo.

Abstract

Two recent documentary films, Héctor Fáver’s *Les a humanitat* (2017) and Almudena Carracedo and Robert Bahar’s *El silencio de otros* (2018), address the crimes of Francoism with numerous, and sometimes even surprising, similarities, but with very different perspectives, target audiences and results. Although they are both built around interviews and archival footage, *Les a Humanitat* is noteworthy for its strong poetic component and clear political intent (an overall indictment of the so-called “1978 regime”), whereas the fact that *El silencio de otros* follows a story line focused on the victims makes it more emotional but its ideological scope is much more limited.

Keywords: *Les a humanitat*, *El silencio de otros*, historical memory, Francoism.

Seguramente la mayoría de quienes lean este artículo han visto (o al menos oído hablar de) *El silencio de otros* (2018), de Almudena Carracedo y Robert Bahar, que ha ganado infinidad de premios, incluido el Goya a Mejor Película Documental, ha sido nominado a muchos otros y se ha proyectado en cines de toda España y varios países

¹ Presenté una versión abreviada de este artículo en el Congreso Hispanismo y Cine, VI Encuentro Académico Tecmerin, celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid del 2 al 5 de julio de 2019.

extranjeros, así como en la 2 de RTVE. En cambio, *Les a humanitat*, de Héctor Fáver, que aborda la misma temática y se estrenó un año antes (2017), sólo se proyectó en dos cines comerciales de Barcelona y Madrid, y tuvo un recorrido limitado por institutos y universidades de España y Francia, pese a que fue nominada al Premio Gaudí a Mejor Película Documental. Esa importante diferencia de distribución y reconocimiento no tiene que ver con la respectiva calidad de una y otra, sino más que nada con la financiación, el apoyo (o falta de) de productoras y otras instituciones, y su contenido ideológico.

Este artículo es el resultado de mi peculiar experiencia como espectadora. Cuando ya se había estrenado *El silencio de otros* pero todavía no la había visto (a mi ciudad no llegó), curioseando en la plataforma de Internet Filmin me encontré por casualidad con *Les a humanitat*, que confieso que no conocía. Un par de semanas después, *El silencio de otros* se estrenó también en Filmin. Y en cuanto empezó tuve una sensación de *déjà vu* —personajes, temas, imágenes de archivo, lugares— que me perturbó porque tardé un rato en establecer la conexión. Dos días después volví a ver *Les a humanitat* y comprobé que en efecto se repetían esos elementos. Pero fue sólo al ver por segunda vez *El silencio de otros* cuando capté las enormes diferencias que subyacen a esos paralelismos y decidí investigar la cuestión más a fondo.



Figuras 1 y 2. Carteles promocionales de *Les a humanitat* (2017) y de *El silencio de otros* (2018)

La enorme cantidad de similitudes, que tanto me sorprendieron, se explican en parte por el tema común: la búsqueda de justicia y reparación por los crímenes de la dictadura franquista, obstaculizada por la Ley de Amnistía de 1977 que sentó las bases para el *pacto del olvido* por el cual, todavía hoy, se contabilizan en torno a 120.000 las víctimas enterradas en fosas comunes o en cunetas. Pero hay toda una serie de temas derivados que abordan ambas, y que son los que engloba la Querrela Argentina, la cual constituye el núcleo argumental de *El silencio de otros* y se menciona varias veces en *Les a humanitat*: las torturas y los asesinatos del tardofranquismo, actuaciones del primer posfranquismo como la matanza de Vitoria de 1976, por la que la jueza argentina María Servini imputó al exministro Rodolfo Martín Villa, y el robo de bebés, iniciado en el franquismo con pretextos ideológico-morales (el famoso “gen rojo” del infame psiquiatra Antonio Vallejo-Nágera²) y continuado hasta bien entrada la etapa democrática, ya entonces por motivos fundamentalmente económicos.

² En los dos documentales se explica en qué consistía ese presunto “gen rojo” y se enfoca la placa de la calle que Vallejo-Nágera tiene dedicada en Madrid, pero *Les a humanitat* desarrolla el tema más a fondo, por ejemplo citando

Pero van mucho más allá. Los documentales comparten a dos de los principales protagonistas, José María “Chato” Galante y Carlos Slepoy, ambos muy activos en la Querrela Argentina a través de la Coordinadora Estatal de Apoyo a la Querrela Argentina contra los Crímenes del Franquismo (CeAQUA), y ambos se cierran con un homenaje a Slepoy, fallecido en 2017³. Por su parte, Soledad Luque, presidenta de la asociación Todos los Niños Robados Son También Mis Niños, es otra de las protagonistas de *Les a humanitat* y en *El silencio de otros* aparece en numerosos planos, aunque sin dar testimonio, mientras que Emilio Silva, el fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH; la primera organización de este tipo creada en España, en el año 2000), tiene un papel protagonista en *Les a humanitat* y una aparición más bien anecdótica en *El silencio de otros*.

Aparte de los temas y algunos protagonistas, comparten también numerosas imágenes de archivo, tanto de la dictadura y la Transición como de la época actual. Del pasado remoto, el juramento de Juan Carlos como príncipe en 1969 y el anuncio de la muerte de Franco por parte de Arias Navarro. Del más reciente, imágenes similares — tras la ventana de su casa y en un intento de entrevista que se le hace por la calle— de Antonio González Pacheco, alias Billy el Niño, torturador de (entre mucha otra gente) “Chato” Galante, y una de las dos primeras personas (junto con Jesús Muñecas) en enfrentarse a un tribunal español (aunque sólo a petición de la jueza Servini) por crímenes del franquismo, así como sendas concentraciones de la Plataforma contra la Impunidad del Franquismo en la Puerta del Sol, frente a la antigua Dirección General de Seguridad (DGS) y hoy sede del gobierno de la Comunidad de Madrid, en las que se grita: “En esa casa se torturaba. / En esa casa se asesinaba”.



Figs. 3 y 4. Juramento del Príncipe Juan Carlos en 1969 en *Les a humanitat* (izq.) y en *El silencio de otros* (dcha.)

También comparten la preocupación por el hecho de que, pese a las recomendaciones de la Ley de Memoria Histórica de 2007, sigan existiendo en España miles de calles y plazas de homenaje al régimen franquista. Ambos documentales se centran en el callejero de Madrid y muestran muchas de las mismas placas, con la diferencia de que en *Les a humanitat* varias de ellas están colocadas al lado de iglesias, para enfatizar así la connivencia Iglesia-Estado durante el franquismo (Fig. 7): entre otras, las calles General Yagüe y General Moscardó, la Plaza Arriba España y el Arco de la Victoria. Estos lugares de la memoria del bando vencedor se contraponen, con más protagonismo en *Les a humanitat* que en *El silencio de otros*, con lugares de la memoria

en extenso una de sus numerosas afirmaciones misóginas: “A la mujer se le atrofia la inteligencia, ya que su misión en el mundo no es la de luchar por la vida, sino acunar la descendencia de quien tiene que luchar por ella. Si la mujer es habitualmente de carácter apacible, dulce y bondadoso, débese a los frenos que obran sobre ella. Cuando desaparecen esos frenos, entonces despiértase en el sexo femenino el instinto de crueldad y rebasa todas las fronteras imaginadas”.

³ Slepoy era amigo personal de Fáver y colaboró en *Invocación*, la segunda película de la trilogía que se cierra con *Les a humanitat* (comunicación personal).

de las víctimas de otros países que, al contrario que el nuestro, no viven en la desmemoria perpetua: la ESMA y el Parque de la Memoria (Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado) de Buenos Aires, y el Museo Cultural y Memorial de los Campos de la Muerte de Camboya.



Figs. 5 y 6. Billy el Niño en *Lesá humanitat* (izq.) y en *El silencio de otros* (dcha.)

Pero precisamente por todos esos paralelismos, resulta interesante analizar las diferencias y sus porqués. Algunas derivan sin duda de la diferencia de medios económicos para su realización. *Lesá humanitat* se realizó sin ningún tipo de apoyo financiero, sólo con la contribución de los participantes en el film⁴, y ello fue en parte deliberado, porque toda financiación exige concesiones de algún tipo⁵. En contraste, *El silencio de otros* contó con el apoyo de la productora de Pedro Almodóvar (un apoyo que va más allá de lo económico para abarcar lo “reputacional”) y de numerosas instituciones estadounidenses (de hecho, es una coproducción hispano-estadounidense). Ello, a su vez, explica en gran medida las diferencias de distribución y alcance.



Figs. 7 y 8. Placa de la Calle General Moscardó en Madrid: *Lesá humanitat* (izq.) y *El silencio de otros* (dcha.)

*Lesá humanitat*⁶ puede describirse globalmente como un documental histórico clásico de tipo participativo (según la clasificación de Bill Nichols [2013]), construido en torno a la alternancia entre testimonios de protagonistas o estudiosos situados en marcos neutros de interior, imágenes de archivo e imágenes contemporáneas de calles de Madrid y Barcelona. Empieza con imágenes de un centro de tortura en Camboya (el museo que mencioné antes) y las siguientes palabras:

⁴ Además, se hizo sin ánimo de lucro. Si hubiese obtenido beneficios (lo cual lamentablemente no ocurrió), éstos se habrían destinado a una asociación de víctimas (comunicación personal). Aprovecho para agradecer a Héctor Fáver su disponibilidad para comentar la película conmigo y a Xènia Puiggrós, de Segarra Films, por proporcionarme un archivo con los subtítulos en castellano y otro con la película.

⁵ Como lo explica el propio director: “No se puede organizar una producción ni hacer una película de ficción de este tema en una manera *light* para que a uno le premien con subvenciones” (Gallardo, 2017, s.p.).

⁶ El documental es el tercero de una trilogía de Fáver, iniciada con *La memoria del agua* (1990), sobre el Holocausto, e *Invocación* (2000), sobre los crímenes de la dictadura argentina de 1976-1983 y el atentado antisemita (nunca resuelto) contra la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) en 1994, los cuales son mucho más experimentales, en cuanto documentales, que *Lesá humanitat*.

Les parets d'un centre de tortura s'improvisen aviat. Entre els anys 1975 i 1979, la dictadura comunista dels Khmers Rojos va exterminar un quart de la població de Cambodja, aproximadament dos milions de persones. La singularitat del rostre es fon en l'anonimat, en la numeració. Les parets d'un centre de tortura s'improvisen aviat. La tortura se singularitza i els assassins tenen nom⁷.

Luego el narrador en *off* señala que Camboya es el país con más personas desaparecidas y fosas comunes del mundo, para continuar: “El següent és l'Estat Espanyol”⁸. De ese modo, coloca a nuestro país en un *ranking* e, implícitamente, lo singulariza, puesto que el Tribunal Penal Internacional ha condenado a dos criminales camboyanos pero, como se verá a lo largo del documental, nada similar ha ocurrido aquí.



Fig. 9. Fotograma inicial de *Les a humanitat*

Tras mostrar lugares de la memoria de otros países —los ya mencionados Parque de la Memoria y la ESMA, y el campo de concentración de Auschwitz-Birkenau— y hablar de los numerosos campos de concentración que hubo en España hasta 1947 (unos doscientos), comienzan los testimonios. Es decir, se va de lo universal y colectivo a lo nacional e individual. “Chato” Galante, Emilio Silva y Soledad Luque cuentan sus experiencias personales y su participación en la lucha por hacer justicia. A sus testimonios se suman a lo largo del metraje los de Baltasar Garzón, Carlos Slepoy, Joan Tardà y Gerardo Pisarello (éste, que actualmente es diputado al Congreso por En Comú Podem, cuenta sus experiencias de la dictadura argentina). Curiosamente, no se presentan testimonios de personas que estén buscando a sus familias asesinadas en fosas comunes, las cuales constituyen, por el contrario, el eje central de *El silencio de otros*.

Sin embargo, los testimonios más potentes son precisamente los que no se recogen en pantalla, sino que están dramatizados y alejan al documental de su, a primera

⁷ [“Las paredes de un centro de tortura se improvisan rápido. Entre los años 1975 y 1979, la dictadura comunista de los Jemeres Rojos exterminó un cuarto de la población de Camboya, aproximadamente dos millones de personas. La singularidad del rostro se funde en el anonimato, en la numeración. Las paredes de un centro de tortura se improvisan rápido. La tortura se singulariza y los asesinos tienen nombre.”]

⁸ [“El siguiente es el Estado Español”]

vista, carácter histórico-informativo para cobrar carácter poético (siempre según la tipología de Nichols [2013]): poemas de Nora Strejilevich e Izak Katzenelson, citados en extenso, y, en citas más breves, de Jean Améry y Paul Celan, el primero sobre la dictadura argentina y los otros tres sobre el Holocausto, todos ellos a partir de la primera hora y cuarto de metraje, que hasta entonces discurre por cauces más o menos tradicionales a nivel de estructura y composición. En todos los casos, los poemas se recitan, en castellano (los de Strejilevich y Améry), yiddish (Katzenelson) o catalán (Celan), por encima de imágenes de archivo de situaciones de violencia institucional y campos de concentración. Es especialmente sobrecogedor el de Katzenelson, “Canción al pueblo judío asesinado”, que dura casi cinco minutos (aunque en medio se intercalan versos de Celan en catalán), declamado sobre imágenes difusas y granuladas de campos de concentración, cuerpos cadavéricos, esqueletos y objetos amontonados. Los más potentes, y también los más emotivos, pero no desde el sentimentalismo fácil de mostrar, rostros llorosos por ejemplo, sino desde un efecto de extrañamiento.



Fig. 10. Fotograma del recitado del poema de Izak Katzenelson

Refiriéndose al cine de ficción sobre la memoria histórica, Jo Labanyi señala que son más elocuentes las películas que tienen un elemento espectral, de *haunting* (como *El espíritu de la colmena* o *El espinazo del diablo*) que las realistas, pues muestran la persistencia del pasado en el presente y el horror de lo inenarrable (2007, p. 107)⁹, mientras que las películas realistas y los documentales que se limitan a recoger testimonios del pasado “plunge... the... viewer directly into the past”¹⁰ (p. 103) y el público sale del cine con una sensación de alivio porque ese tipo de cosas no sucedan ya en el presente (p. 104). Los poemas insertados en *Lesà humanitat* tienen ese toque espectral, porque son voces que nos llegan desde lejos y el de Katzenelson, en concreto, no sólo está dirigido a personas muertas, sino que se recita sobre un fondo a ratos cuasi onírico y en un idioma desconocido para la mayor parte del público. Con ello se reconoce algo que para Labanyi es fundamental, que “no narrative of atrocities can do justice to the pain of those who experienced such atrocities at firsthand”¹¹, lo cual, en su opinión, resulta más ético que intentar recrearlas (p. 111).

El silencio de otros tiene también una estructura clásica análoga a la de *Lesà humanitat*, pues se alternan testimonios, imágenes de archivo, imágenes de calles de

⁹ En *El silencio de otros* la “inenarrabilidad” se articula a través de las personas que, ante la cámara, son incapaces de hablar o lo hacen con grandes esfuerzos para contener el llanto.

¹⁰ [“sumergen... a la... audiencia directamente en el pasado”]

¹¹ [“ninguna narrativa de atrocidades puede hacerle justicia al dolor de quienes han experimentado dichas atrocidades de primera mano”]

Madrid y Buenos Aires, y de pueblos y campos, pero la gran diferencia reside en que tiene un hilo argumental, pues sigue la Querrela Argentina desde que fue interpuesta en 2010 hasta mediados de 2017 y, en particular, la búsqueda de los restos de sus familiares por parte de dos mujeres ancianas: de su madre en el caso de María Martín y de su padre en el de Ascensión Mendieta. El documental adquiere así un carácter narrativo, casi de película de ficción con elementos de suspense, pues se van insertando intertítulos con la progresión temporal de la Querrela y el número de querellantes, que asciende de sólo dos en 2010 a 311 en 2016, se cuentan algunos hitos a través de los telediaros y el público permanece expectante ante el resultado de la búsqueda de las dos mujeres¹², con las que se establece una fuerte identificación emocional¹³.

En medio, aparecen innumerables otros testimonios: los de “Chato” Galante y “Kutxi” Echegoyen, quienes sufrieron torturas a manos de Billy el Niño, el de María de las Mercedes Bueno, una mujer de La Línea cuyo hijo fue robado en 1981, el de un hijo de un trabajador esclavo (la utilización de mano de obra esclava por parte de grandes empresas, muchas de las cuales cotizan hoy en el Ibex 35, es mencionada por Silva en *Les a humanitat*) y los de otras personas que se sientan frente a la cámara en silencio o con la voz quebrada por el llanto. También presenciamos numerosos diálogos entre las víctimas implicadas en la Querrela, algunos escenificados con el fin de que determinada noticia se reciba en el momento de la filmación entre expresiones de celebración o decepción, según el caso.

Tanto la inclusión de diálogos como el frecuente llanto constituyen elementos de dramatización, los cuales responden, según Jaime Céspedes:

al deseo de dinamizar y reavivar un género que... a menudo resulta ineficaz para despertar el interés de las nuevas generaciones y del espectador medio, cuyas preferencias culturales se dirigen más fácilmente hacia relatos personales o autobiográficos y hacia formas expresivas épicas y dramáticas... que hacia discursos teóricos o puramente racionales. (2015, s.p.)

En concreto, el diálogo “crea un nivel de comunicación interno que da al espectador la sensación de estar asistiendo a una ‘escena’” y, por tanto, tiene “un efecto de mayor espontaneidad e implícitamente de mayor realismo que el que encontramos en una entrevista” (Céspedes, 2015, s.p.). Sin embargo, el hecho de que en este caso los diálogos estén escenificados les resta espontaneidad e incluso algo de credibilidad, porque, por muy bien que quienes participan *interpreten* los sentimientos que experimentaron en el momento de conocer la noticia, el contexto de la recepción no es el mismo. Por su parte, el llanto representa “una de las formas más altas de la emoción, que pretende ser reveladora de la sinceridad de la memoria”, aunque también puede verse como “un medio ‘fácil’ de lograr objetivos expresivos catárticos” (Céspedes, 2015, s.p.). Según Carlos Loureda, muchos documentales de finales de los 90 y principios de los 2000 intentaban “ganarse al público por medio de una retórica del patetismo basada sobre todo en el dolor de los parientes vivos de los fusilados” (cit. en Cerdán y Fernández Labayen, 2017, s.p.); lo que Labanyi describe como la “victimización del bando republicano” (cit. en Cerdán y Fernández Labayen, 2017, s.p.). Algo de victimización y patetismo (por lo menos sentimentalismo) hay aquí,

¹² De hecho, Iván Correyero lo describe como un “thriller político” (2018, s.p.) y Carlos Loureda como un “trepidante thriller judicial” (2018, s.p.).

¹³ Este enfoque es el mismo de *Made in L.A.* (2007), la anterior película de Carracedo, donde se nos cuenta la explotación laboral en los talleres de costura de Los Ángeles, y una exitosa batalla contra ella, a través de la experiencia de tres mujeres migrantes.

aunque se ve compensado por el hecho de que las víctimas muestran una enorme agencialidad en su búsqueda de la justicia y la verdad.



Fig. 11. Fotograma inicial de *El silencio de otros*

Señalé antes que *Les a humanitat* iba de lo universal a lo nacional y de lo colectivo a lo individual. En *El silencio de otros* ocurre exactamente lo contrario. El documental se abre con imágenes de María mientras se arregla el pelo (Fig. 11; aquí, más que en la esfera de lo individual, nos hallamos en la esfera de lo íntimo) y sale de su casa en un pueblo de Toledo, para ir, dificultosamente con un andador, hasta el punto de la carretera construida sobre la fosa común en la que yacen los restos de su madre para ponerle flores frescas. Su rostro arrugado, sus dificultades de movilidad y su voz susurrante son una plasmación física del dolor de las víctimas y generan una inmediata empatía en el público. De ahí se pasa a imágenes del Mirador de la Memoria, el monumento a las víctimas erigido en el Valle del Jerte en 2009 por Francisco Cedenilla (cuyo nombre, por cierto, no se menciona hasta los créditos del final), el cual aparece reiteradamente a lo largo de la película, y, posteriormente, a imágenes de archivo de la guerra civil, el franquismo y el primer posfranquismo explicadas por la narradora en *off*, para pasar de nuevo a los testimonios personales. Sólo más tarde se hará alusión a otros países con trayectorias análogas.

A María la seguimos hasta casi el final de la película, cuando fallece (a su sepelio se le dedica una larga secuencia que bordea el patetismo) sin haber visto cumplido su sueño. A partir de entonces será su hija quien recoja el testigo de su lucha, pasando al ordenador las numerosas cartas en las que pedía información sobre su madre, una de las cuales terminaba diciendo: “De esta mujer que sigue esperando que las ranas críen pelo”.

La segunda protagonista, Ascensión Mendieta, aparece hacia la mitad de la película, cuando viaja, a sus 88 años, a Buenos Aires para declarar ante la jueza Servini. Al igual que María, ella también conoce el lugar exacto donde reposan los restos de su padre: bajo unas lápidas en el cementerio de Guadalajara¹⁴. Y al igual que María, cuenta con el apoyo físico y emocional de una hija. El hecho de que el documental ponga el foco prioritariamente en la odisea de dos mujeres y sus hijas es seguramente una decisión deliberada por parte de la directora y el director para poner en primer plano la

¹⁴ Del caso de Mendieta, quien falleció en septiembre de 2019, habla también extensamente Juan Miguel Baquero en su libro *El país de la desmemoria: Del genocidio franquista al silencio interminable* (2019, pp. 80-81), donde enfatiza la importancia de “Recuperar los huesos para poner rostro a todos los nombres” (2019, p. 88).

experiencia femenina de la guerra civil y el franquismo, una experiencia a menudo relegada en los libros de historia, pero tiene también una base real. Como cuenta Emilio Silva en *Les a humanitat*, cuando se creó la ARMH fueron sobre todo mujeres las que se dirigieron a él buscando los restos de sus seres queridos¹⁵. A Ascensión la seguimos desde el viaje a Buenos Aires hasta que consigue la orden de la jueza Servini para exhumar la fosa y durante todo el proceso de exhumación, que es reproducido en detalle en sus diversas fases. Frente a la de María, cuya hija seguirá esperando a que “las ranas críen pelo”, la de Ascensión parece ser una búsqueda exitosa que equilibra la balanza¹⁶. María es inhumada, mientras que el padre de Ascensión *parece que* es exhumado y va a ser por fin reinhumado en condiciones dignas. (En realidad, como indican los rótulos al cierre de la película, no pudo ser reinhumado hasta que se confirmó su identidad, pues su cadáver resultó no ser el que se nos muestra como tal¹⁷.)

Con la emoción de Ascensión y la interpretación de Luis Pastor de su canción *Los hijos de España* en el mismo cementerio, más nuevas imágenes del Mirador de la Memoria de día y lleno de visitantes, se cierra la película, lo cual otorga un atisbo de esperanza que está completamente ausente en *Les a humanitat*¹⁸. Ésta termina con la concentración, al atardecer, de la Plataforma contra la Impunidad del Franquismo frente a la antigua DGS, cuyas últimas consignas son “Y ahora es: ¡La cueva del PP!” y “Esos presidentes son delincuentes”, las cuales muestran la continuidad entre el franquismo y el régimen actual. Por contra y significativamente, en el breve fragmento de una concentración similar de la misma Plataforma reproducida en *El silencio de otros* se omite la alusión al PP y, por tanto, a la continuidad del régimen franquista en el presente.



Figs. 12 y 13. Izquierda: Uno de los últimos fotogramas de *El silencio de otros*. Derecha: Fotograma final de *Les a humanitat*

¹⁵ Y contradice la opinión de Teresa Vilarós de que, debido al carácter de la dictadura franquista, que “lleva por los cuatro costados la firma del padre”, son “los hijos, y no las hijas, los responsables de [la] continuación [de su] herencia”, tanto en el caso de los vencedores como de los vencidos (1998, pp. 44-45).

¹⁶ Con ello, el documental bordea el peligro, señalado por Labanyi a propósito del realismo documental de algunos textos, de “producing a ‘feel-good factor’ that makes readers or spectators feel morally improved by having momentarily ‘shared’ the suffering represented in the text” [“producir una ‘sensación de complacencia’ que hace que el público lector o la audiencia se sienta moralmente fortalecida por el hecho de haber ‘compartido’ momentáneamente el sufrimiento representado en el texto”] (2007, p. 112).

¹⁷ Este hecho —que el cadáver que le presentan a Ascensión como el de su padre en realidad no lo sea— generó una interesante controversia en la revista *CTXT* entre Willy Veleta y Carracedo y Bahar. Veleta acusa a la directora y el director de dar un “falso final a la búsqueda de Timoteo [el padre de Ascensión]” y alega que, en una conversación personal, Carracedo lo justificó con que “No es una película de datos, es una película de sentimientos, y ese plano diciéndole a Ascensión que ese cráneo era el de su padre era el final perfecto” (2018, s.p.). Carracedo lo niega y cita el rótulo incluido al final de la película: “Ascensión tuvo que esperar hasta julio de 2017 para enterrar a su padre, tras revelar las pruebas de ADN que sus restos estaban en la fosa común adyacente”. En todo caso, la impresión que recibe el público es la de que ése era el cráneo *correcto*.

Otra imagen que se puede prestar a malentendidos es la fotografía icónica de cuatro mujeres rapadas de Oropesa (Toledo) que se muestra cuando María Martín cuenta que a su madre “la [sic] cortaron el pelo al cero”: el público no familiarizado con dicha fotografía puede pensar que la madre de María es una de esas mujeres.

¹⁸ Este toque esperanzador se percibe también, cerca del final, en la declaración de la narradora en *off* “Puede que por fin estemos preparados para recordar” y en la grabación de la sesión del Ayuntamiento de Madrid en la que se decidió retirar varios nombres de calles franquistas.

Este contraste optimismo/pesimismo se muestra también, de manera aparentemente inversa, en las imágenes de las calles de Madrid. En *El silencio de otros* predominan las tomas al atardecer o en días nublados y lluviosos, e incluso en uno de esos raros días en que nieva en la capital, lo cual parece acorde con la tristeza de las víctimas (no ocurre lo mismo con las calles de Buenos Aires, que siempre se muestran luminosas, porque es allí donde se está intentando hacer justicia). En cambio, las tomas de *Les a humanitat* son por lo general diurnas y en días soleados. Esto a primera vista puede parecer incongruente. Sin embargo, si tomamos en cuenta la impugnación global de nuestra presunta democracia que realiza (de la cual hablaré más adelante), tiene mucho más sentido: a la ciudadanía española se le ha vendido el falso relato de una transición modélica y de una democracia ejemplar por el cual pensamos que vivimos en el mejor de los mundos posibles (o casi). Sin embargo, bajo ese relato y bajo la pátina de modernidad que nos otorgó la Transición, subyacen las casi 120.000 víctimas todavía enterradas en fosas comunes y cunetas, y —añadiría yo— la ilegitimidad del régimen actual, que tiene nuevamente presos y presas políticas en sus cárceles (a quienes la prensa *mainstream* se empeña en llamar *políticos presos*)¹⁹.

Los lugares de la memoria también aparecen retratados con distinto protagonismo en los dos filmes. En *Les a humanitat* aparecen la Escuela de la ESMA y el Parque de la Memoria en Buenos Aires, el complejo Auschwitz-Birkenau en Polonia y el ya mencionado memorial de Camboya. La cámara los recorre todos con parsimonia, vacíos, dejando a la imaginación del público las atrocidades cometidas allí, lo cual les otorga un toque espectral (por volver al tema del *haunting*), y recorre del mismo modo el Valle de los Caídos, nuestro mejor candidato a monumento en memoria de las víctimas que sin embargo no lo es. Más adelante (al cabo de aproximadamente una hora de metraje), se verán varios de esos mismos lugares visitados por turistas o estudiantes, la mayoría en silencio y en actitud solemne, salvo en el Valle de los Caídos, donde se muestra a gente charlando, a una pareja con un bebé saliendo de lo que claramente es todavía un templo religioso (se ve el horario de misas) y a una pareja alejándose de espaldas por la explanada. En contraste, en *El silencio de otros* se ven también varios de estos lugares, pero en tomas muy breves, a excepción de la ESMA visitada por un grupo de estudiantes, lo que despierta la envidia de “Chato” Galante (le gustaría que en España pudiera hacerse algo similar), los sótanos (vacíos) de la DGS y la celda de la cárcel de Segovia donde Galante estuvo recluido, aunque en este último caso se trata de nuevo de una perspectiva individual, autobiográfica.

Mencioné antes que el Holocausto y la dictadura argentina son el tema de los textos poéticos recitados en *off* en *Les a humanitat* y acabo de mencionar las imágenes de sus lugares de la memoria. No se trata de meras coincidencias temáticas —es decir, de regímenes simplemente análogos al franquista (como en *El silencio de otros* cuando se mencionan las dictaduras latinoamericanas de los años 70 y 80)—, sino que el documental muestra claramente la connivencia entre el nazismo, el peronismo (tanto en su primera como en su segunda etapa) y el franquismo, así como la complicidad entre la dictadura argentina de 1976-1983 (heredera de la segunda etapa de Perón) y los gobiernos españoles posfranquistas mediante un montaje, sólo en apariencia caótico, de

¹⁹ *Les a humanitat* realiza también una abierta declaración *pro-procés*, al mostrar, por ejemplo, imágenes de las Diadas celebradas entre 2012 y 2015. A primera vista, esto parece desentonar del resto de la película, pero, habida cuenta de los sucesos posteriores a su filmación, nos muestra una vez más el carácter antidemocrático de nuestra (presunta) democracia. El documental se estrenó a finales de 2017, y poco antes, el 30 de octubre, se presentó la querrela contra el *Govern* de Carles Puigdemont por el delito de rebelión, que dos días después la Audiencia Nacional admitiría a trámite. Pues bien, en el documental Baltasar Garzón señala que él fue inhabilitado por perseguir los crímenes del franquismo con el pretexto de que la Audiencia Nacional no era competente para juzgar delitos de rebelión, cuando ahora sí lo era para juzgar el *procés*.

imágenes de archivo de sus dirigentes, de varios Papas y de reuniones entre ellos justo después del recitado del poema de Katzenelson. Se trata de un montaje claramente ideológico que, como señala Jordi Costa, permite “extraer cortocircuitos de sentido a través del conflicto de imágenes de muy dispar textura y calidad” (2017, s.p.). Esto es especialmente perceptible en un fragmento de aproximadamente un minuto de duración (posterior al citado arriba), donde, con sólo una música chirriante y estridente de fondo, se suceden imágenes sueltas muy dispares, algunas verdaderamente escalofriantes, las cuales vuelven a resaltar la connivencia entre dichos regímenes y con la Iglesia (Figs. 14 y 15).



Figs. 14 y 15. Fotogramas consecutivos de *Lesà humanitat*

De ahí que lo más valioso de *Lesà humanitat*, al menos para mí, sea su enorme alcance ideológico, su carácter de documental político tal como lo define Rubén Dittus: “asume una postura frente a la disputa de poder en las [sic] que están [sic] en juego un modelo de sociedad, formas de sociedad y contradictorios proyectos de Estado-nación” (2012, p. 40). Fáver no limita su crítica, como es habitual entre quienes defienden la recuperación de la memoria histórica, la exhumación de las fosas o la retirada de los monumentos y nombres de calles que conmemoran la dictadura —y como ocurre en *El silencio de otros*—, a la Ley de Amnistía de 1977 y su pervivencia más de cuarenta años después. Este tipo de crítica impugna a los gobiernos de la democracia, tanto del PP como del PSOE, pero puede verse con cierta indulgencia: como un error cometido en la Transición que ni siquiera los gobiernos del PSOE se han atrevido a corregir.

No: la crítica de Fáver es totalizadora y constituye una impugnación total de lo que se ha dado en llamar el *régimen del 78*²⁰. Por ejemplo, el documental reproduce fragmentos de una larga entrevista de archivo al periodista Alfredo Grimaldos, en la que éste narra en detalle el plan de EE UU para “actualizar el franquismo” tras la muerte de Franco, mediante una transición meramente cosmética. Cuenta cómo la CIA, a través de Vernon Walters, buscó crear una “oposición controlada”, para la que escogió a un entonces desconocido Felipe González, convirtiéndolo en secretario general del PSOE (en el Congreso de Suresnes de 1974), y a Santiago Carrillo, llevándolo a renegar de los principios que guiaron la lucha antifranquista del PCE y a acatar la monarquía y su bandera (el documental recoge el discurso con el que anuncia esta decisión al Comité Central del partido)²¹. La conclusión, expresada de manera contundente por el hasta hace poco portavoz de ERC en el Congreso Joan Tardà es que la democracia de la que tanto nos vanagloriamos es ilegítima, como lo es también la monarquía, ya que el juramento del rey Juan Carlos se hizo a los Principios Generales del Movimiento y no a la Constitución pretendidamente democrática. Esto se respalda con imágenes de archivo, como el juramento de Juan Carlos como príncipe en nombre de “la legitimidad

²⁰ En este sentido, creo que el mejor elogio a la película proviene del hecho de que en el periódico *El Mundo* se la haya descrito como “una nebulosa panfletaria” (Bermejo, 2017, s.p.).

²¹ En *El silencio de otros* se menciona la legitimación del franquismo por parte de EE UU y otros países, pero no el minucioso plan urdido para la Transición.

política surgida el 18 de julio de 1936” (juramento que también recoge *El silencio de otros* pero en menor extensión), un extracto de una entrevista del entonces todavía príncipe en la televisión francesa en la que elogia a Franco y se refiere a la guerra civil como esa “crisis” que el dictador resolvió y el homenaje que le rinde nuevamente al ser proclamado rey (“Una figura excepcional entra en la Historia”). Como lo resume Costa:

[*Les a humanitat*] propone una mirada totalizadora sobre un país que pasó de la dictadura a la democracia esculpiendo un mito —la Transición— que no solo dejaba heridas abiertas a perpetuidad, sino que imponía a los vencidos tender la mano a los vencedores y simulaba cambiar algo para que todo —o, por lo menos, los privilegios de clase— siguiera igual. (2017, s.p.)

También son contundentes los testimonios de Baltasar Garzón (al que se menciona, pero no se entrevista, en *El silencio de otros*), quien recalca la ironía de que él haya sido la única persona juzgada en España en relación con los crímenes del franquismo, pero por intentar investigarlos, y de Emilio Silva, quien detalla los vínculos familiares de varios ministros y ministras de los gobiernos de José Luis Rodríguez Zapatero con el franquismo, así como el rechazo de Teresa Fernández de la Vega a la investigación de Garzón, la cual torpedeó con la connivencia del exministro del PP Federico Trillo. Esto bastaría para explicar el carácter *descafeinado* de la Ley de Memoria Histórica finalmente aprobada en 2007, no casualmente elaborada por la propia Fernández de la Vega. (Y, en mi opinión, si alguien tuviera aún dudas de que este régimen es una continuación del anterior, el Tribunal Supremo las disipó con su fallo de junio de 2019 por el cual, al reconocer a Franco como Jefe del Estado desde el 1 de octubre de 1936, legitimó el golpe de estado perpetrado por él²².)

Es muy posible que en el diferente alcance crítico de las dos películas intervenga la diferencia de financiación económica. La de Fáver es completamente independiente, y por tanto libre para expresar cualquier postura ideológica, y la de Carracedo y Bahar no, pues contó con apoyo institucional: de diversas instituciones estadounidenses y de la productora de Almodóvar, la cual, sin ser institucional en el sentido de gubernamental, lo es en el sentido de ser una marca de enorme peso a nivel internacional²³. Además de —y esto es sumamente importante— el respaldo posterior del gobierno de Pedro Sánchez: no puede ser casual que se proyectara en RTVE el 4 de abril de 2019, menos de un mes antes de las elecciones generales del 28-A y escasos meses después de su estreno²⁴. Por otra parte, como señala Dittus, “el espectador nunca mantiene, con las imágenes que mira, una relación abstracta o pura, separada de toda realidad concreta. La visión del filme se da en un contexto determinado” (2012, p. 35). Pues bien, el contexto político es significativamente distinto para ambos documentales: *Les a humanitat* se estrenó bajo un gobierno del PP; *El silencio de otros*, bajo el gobierno del PSOE que lo reemplazó tras una exitosa moción de censura y que desde el principio presentó como medida estrella la exhumación de los restos de Franco del Valle de los Caídos (llevada a cabo por fin, no sin fanfarria franquista, el 24 de octubre de 2019), es decir, en un contexto en el que la recuperación de la memoria histórica estaba en primer plano de la actualidad. De haberse estrenado un año después, es probable que *Les a humanitat*

²² Con esto se justifica nuevamente (al menos *a posteriori*) la incorporación del tema del *procés* en el documental, puesto que ese mismo día, en otra Sala del Tribunal Supremo, la Fiscalía mantuvo que los sucesos del otoño de 2017 en Cataluña constituyeron un “golpe de estado”, sin armas pero con violencia (algo llamativamente contradictorio).

²³ Desde una perspectiva ideológica, llama también la atención que la agencia a cargo de las ventas internacionales, Cinephil, tenga su sede en Tel Aviv.

²⁴ Debo esta observación a Irene Gutiérrez, la moderadora de la mesa “Memoria histórica y documental” en el Congreso Hispanismo y Cine en el que presenté mi ponencia.

hubiese recibido mayor atención de la que recibió... aunque difícilmente el mismo respaldo por parte del PSOE.

Por último, quiero mencionar las diferencias en el uso de la narración en *off* y su relación con el público objetivo. Siguiendo la “tradición voz de Dios”, el narrador de *Lesa humanitat*, Eduard Fernández, es “un varón profesionalmente educado, con una voz ricamente entonada”, lo cual otorga “credibilidad” a los hechos presentados (Nichols, 2013, p. 188). Esto es evidente sobre todo cuando, después de que en su testimonio Joan Tardà cuente la odisea de Lluís Companys, desde su entrega por los nazis al régimen franquista hasta su fusilamiento el 15 de octubre de 1940, el narrador la repita casi en los mismos términos. Como ha señalado Fáver, la película “está pensada para quienes tienen poca información” sobre el tema (Sánchez, 2018, s.p.) y por eso es en cierta medida didáctica, pero nunca condescendiente: la narración es sobria y directa al grano. En contraste, *El silencio de otros* es narrada por una mujer aparentemente anónima (aunque se trata de la propia Carracedo, no figura en los créditos) que, además, se presenta como equisicente con respecto al público: “Los [sic] que crecimos después de Franco no sabemos lo que ocurrió realmente. Los colegios nunca nos lo enseñaron. Nuestros padres no nos lo contaron. Y nosotros no podemos contarlo a nuestros hijos porque no lo sabemos”. Con ello se pretende acortar la distancia con el público que tampoco *lo sabe*, pero el hecho de que lo esté narrando indica que, contrariamente a lo que afirman sus palabras, ella *sí lo sabe*. Por otra parte, aunque la película también tiene entre sus objetivos explícitos educar a las nuevas generaciones de españolas y españoles que desconocen el tema (en determinado momento se entrevista a varias personas jóvenes que no tienen ni idea de lo que es la Ley de Amnistía o el *pacto del olvido*), a menudo “se resiente... de una narración demasiado orientada a poner en contexto al público internacional” (Correyero, 2018, s.p.). Esta orientación hacia un público extranjero es palpable ya desde el título, que parece pensado en inglés y sólo después adaptado, con cierta torsión sintáctica y sin ningún intento de lenguaje inclusivo, al castellano (el título lógico, siempre sin lenguaje inclusivo, sería “El silencio de los otros”, y de hecho así se tradujo al francés, *Le Silence des autres*)²⁵. Además, la narradora tiene un ligero acento extranjero (aunque no lo sea) y algunos de los comentarios resultan completamente prescindibles para un público español, como por ejemplo “Franco fue el dictador de España [sic] durante casi cuarenta años”. Quizá por ello, como señala Irene Crespo, “Da pocos datos, solo pone rostros, nombres y lágrimas que nadie debería olvidar” (2018, s.p.). O, en palabras de Rafa F. Velázquez: “se echan en falta algunos datos. Hay atisbos de documentos y fechas, pero todo bastante vago... [Y] cubre esta carencia con nombres propios, personas y sus testimonios” (2018, s.p.).

Para concluir, plantearé un par de reflexiones. Según Stanley Payne, “La memoria es individual y subjetiva, nunca es ‘histórica’ o ‘colectiva’ como tal. La historia, en cambio, no se basa en memorias individuales subjetivas, sino en investigación intelectual de los datos empíricos que sobreviven del pasado” (cit. en Suárez, 2014, p. 57). Por su parte, Albert Solé opina que es más fácil llegar a “audiencias que ni están informadas ni sensibilizadas hacia los temas de la memoria histórica” aplicando los siguientes elementos al documental clásico: “una estructura dramática en tres actos..., el uso del poder de la metáfora y, esto es lo más importante, el poder de la emoción” (2014, p. 122). Porque los:

²⁵ También llamativo es el hecho de que en determinado momento se mencionen los esfuerzos de reparación (exhumación de fosas, búsqueda de los bebés robados, etc.) por parte de varios “gobiernos regionales y autonómicos”, cuando en realidad son lo mismo, puesto que las antiguas regiones españolas son ahora comunidades autónomas.

documentales históricos que son una recolección de imágenes de archivo con los testimonios de turno... desde un punto de vista ético [son] piezas impecables porque suelen ser las más plurales, las que explican mejor el marco general y las que pueden permitir transitar de la historia individual a la historia global, pero tienen siempre el gran problema de que no consiguen llegar y sensibilizar a grandes espectros de población. (2014, p. 123)

De estas opiniones se desprendería que *El silencio de otros* es más eficaz a la hora de alcanzar a un público profano y/o desinteresado, mientras que *Les a humanitat* tiene un mayor sentido ético y también más rigor histórico.

Obras citadas

- Baquero, Juan Miguel (2019). *El país de la desmemoria: Del genocidio franquista al silencio interminable*. Barcelona: Roca.
- Bermejo, Alberto (2017). “Les a humanitat: Laberinto de la impunidad”. *El Mundo*, 22 de diciembre. <https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2017/12/21/5a3a93fa468aeb65028b467c.html>. Consultada el 30 de abril de 2019.
- Cerdán, Josetxo, y Miguel Fernández Labayen (2017). “Memoria y fosas comunes: Estrategias políticas del documental independiente”. *L’Atalante*, 23 (enero-junio), 187-97. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=379&path%5B%5D=394>. Consultada el 25 de mayo de 2019.
- Céspedes, Jaime (2015). “La dramatización como estrategia narrativa en el documental de investigación histórica”. *Cine Documental*, 12. <http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/12/12-Art2.pdf>. Consultada el 25 de mayo de 2019.
- Correyero, Iván. “El silencio de otros (Almudena Carrasco [sic], Robert Bahar) (2018). *Cine Maldito*, 15 de noviembre. <https://www.cinemaldito.com/el-silencio-de-otros-almudena-carrasco-robert-bahar/>. Consultada el 25 de mayo de 2019.
- Costa, Jordi (2017). “La fosa nacional”. *El País*, 21 de diciembre. https://elpais.com/cultura/2017/12/20/actualidad/1513810664_509375.html. Consultada el 30 de abril de 2019.
- Crespo, Irene (2018). “El silencio de los otros”. *Cinemanía*, 30 de octubre. <https://www.cinemanía.es/peliculas/el-silencio-de-los-otros/critica/>. Consultada el 25 de mayo de 2019.
- Dittus, Rubén (2012). “Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político”. *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(2), 33-45. <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/375>. Consultada el 23 de agosto de 2019.
- Gallardo, Helena (2017). “Entrevista a Héctor Fáver y Eduard Fernández”. *Diario 16*, 21 de diciembre. <https://diario16.com/entrevista-hector-faver-eduard-fernandez/>. Consultada el 30 de abril de 2019.
- Labanyi, Jo (2007). “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War”. *Poetics Today*, 28(1) (primavera), 89-116.

- Loureda, Carlos (2018). “*El silencio de otros*, apoteósico clamor contra los ladrones de la memoria”. *Fotogramas*, 12 de noviembre. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a25002462/silencio-otros-memoria-historica-querella-argentina-documental-estreno-critica/>. Consultada el 25 de mayo de 2019.
- Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental*. 2ª ed. Trad. Miguel Bustos García. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez, Antonio M. (2018). “Héctor Fáver: ‘España es una democracia enferma y con trampa’”. *Urban*, 1 de enero. <https://www.urbanvlc.com/noticias/2018/01/01/hector-faver-espana-es-una-democracia-enferma-y-con-trampa>. Consultada el 30 de abril de 2019.
- Solé, Albert (2014). “Cómo hacer cine con la memoria”. *Memoria histórica y cine documental*. Eds. Josep Maria Caparrós Lera, Magí Crusells Valeta y Francesc Sánchez Barba. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 119-27.
- Suárez, José Carlos (2014). “La representación visual de la memoria histórica y el poder de las imágenes”. *Memoria histórica y cine documental*. Eds. Josep Maria Caparrós Lera, Magí Crusells Valeta y Francesc Sánchez Barba. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 41-57.
- Velázquez, Rafa F. (2018). “Crítica de *El Silencio de Otros* de Almudena Carracedo y Robert Bahar”. *Cinemagavia*, 18 de noviembre. <https://cinemagavia.es/critica-pelicula-silencio-de-otros/>. Consultada el 25 de mayo de 2019.
- Veleta, Willy (2018). “Tres errores de *El silencio de otros*: El documental sobre las víctimas del franquismo da la espalda en tres ocasiones a la verdad. Los autores replican con su versión de los hechos”. *CTXT*, 20 de noviembre. <https://ctxt.es/es/20181114/Politica/22919/errores-en-el-documental-el-silencio-de-otros-willy-veleta-victimas-del-franquismo.htm>. Consultada el 24 de agosto de 2019.
- Vilarós, Teresa (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.

Filmografía

Les a humanitat (2017). Dir.: Héctor Fáver. Segarra Films.

El silencio de otros (2018). Dirs.: Almudena Carracedo y Robert Bahar. BTeam Pictures.

JACQUELINE CRUZ es Doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), especializada en literatura y cine de mujeres, y en recuperación de la memoria histórica. Es autora del libro *Marginalidad y subversión: Emeterio Gutiérrez Albelo y la vanguardia canaria* y de más de treinta artículos académicos de crítica literaria, cinematográfica y cultural, así como de la novela *Gajos de naranjas*, y coeditora, junto con Barbara Zecchi, del volumen *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Entre 2005-2015 fue profesora de literaturas hispánicas en la New York University - Madrid, y entre 2006-2011 impartió el curso anual “Género, cine y sociedad” a través del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid. También ha traducido varios libros para la colección “Feminismos” de Cátedra.

e-mail: jcruz77@hotmail.com

