

UNA NUEVA PERSPECTIVA SOBRE LOS MAQUIS: *SILENCIO ROTO Y LA GUERRILLA DE LA MEMORIA*

Thomas Deveny
McDaniel College

Al terminar la Guerra civil española, varios pequeños grupos de hombres armados continuaron la lucha contra el nuevo régimen de Franco. Estos guerrilleros, conocidos como los maquis, muchas veces vivían en las regiones montañosas, pero ocasionalmente había grupos de maquis urbanos también. La historia de estos guerrilleros ha recibido atención en los últimos años en estudios históricos, novelas, y películas.¹ Secundino Serrano (2001:16) destaca una ironía en cuanto a los maquis: «en lugar de promover su conocimiento, la resistencia armada fue desplazada del discurso histórico para hacer creíbles nuevas estrategias, entre ellas la conocida como ‘política de reconciliación nacional’» lo que otros críticos llaman el «pacto de olvido» (véase Vilarós, 1998:12-20) o «amnesia colectiva» (Jünke, 2006:104). Ha habido un cambio paulatino, sin embargo, y Luengo (2006:131) nota que «el 20 de noviembre de 2002 el Parlamento español condenó por vez primera la dictadura de Franco de forma unánime. La primera proposición no de ley contenía también una referencia a los guerrilleros que, una vez acabada la Guerra Civil, siguieron luchando dentro de España». Con el paso de los años, la generación de sobrevivientes de la Guerra Civil española desaparece poco a poco, y el esfuerzo de mantener la memoria histórica de aquellos años y de aclarar la historia con nueva información y nuevas perspectivas ha llamado la atención tanto en España como en

1 Estudios históricos recientes son *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista* de Secundino Serrano; *La resistencia armada contra Franco: tragedia del maquis y la guerrilla: el centro-sur de España, de Madrid al Guadalquivir* de Francisco Moreno Gómez; y *Juanín y Bedoya. Los últimos guerrilleros* de Antonio Brevers. Una novela reciente es *La noche de los cuatro caminos: una historia del maquis. Madrid, 1945* de Andrés Trapiello. El maquis no es nuevo en el cine español. Después de la muerte de Franco, varios directores hicieron películas sobre estos guerrilleros: *Días del pasado* (1977) de Mario Camus; *El corazón del bosque* (1978); *Luna de lobos* (1987) de Julio Sánchez Valdés; y *La guerra de los locos* (1987) de Manolo Matji tienen guerrilleros como protagonistas. Los maquis tienen un papel secundario en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice; *Pim, pam, pum, fuego* (1975) de Pedro Olea; *Kargus* (1981) dirigido por Juan Miñón y Miguel Ángel Trujillo; y *Si te dicen que caí* (1989) de Vicente Aranda. Para un análisis del tema de los maquis en estas películas, véase Deveny (1993: 95-122). Una película más reciente con los maquis es la adaptación de la novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai*, dirigida por Fernando Trueba.

el extranjero.² Dos películas que nos dan una nueva perspectiva sobre los maquis son *Silencio roto* (2001) por Montxo Armendáriz y *La guerrilla de la memoria* (2002) por Javier Corcuera.

Los diálogos y los estudios en torno a la historia de la guerra y la posguerra constituyen lo que Colmeiro (2005:13) llama la «crisis de la memoria» y observa que en «uno de los debates abiertos hace poco tiempo en las páginas de *El País* en internet ponía sobre el tapete precisamente esta auténtica cuestión palpitante de nuestra época: ¿Olvidar o asumir nuestro pasado inmediato? Lo que se revela tras estas intervenciones es un grave desconocimiento de la reciente historia propia por parte de la sociedad española». Para Jünke (2006:101), al contrario de «la suposición de que la Guerra Civil de 1936-1939 pueda desaparecer de la memoria colectiva³, durante los últimos diez o quince años, la Guerra Civil y el franquismo se han convertido en temas preferidos de los debates públicos en España». Muchos estudios sobre las nociones de historia y memoria se basan en el trabajo de Pierre Nora, y en particular sobre su noción de «lugares de memoria»⁴. Estos lugares pueden ser topográficos, pero también tener un carácter material, simbólico o funcional (1984:xxxiv). Son «la forma extrema donde subsiste un consciente conmemorativa en una historia que lo llama, porque lo ignora» (1984:xxiv)⁵. Esta noción se aplica especialmente a los maquis.

Colmeiro (2005:17-18) habla de la importancia de la memoria histórica en la España actual:

lo que se echa en falta en la sociedad española no es memoria colectiva, sino memoria histórica o, si se quiere, conciencia histórica de la memoria. La memoria histórica se caracterizaría por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo [y que muchos lugares de la memoria] incluyen una reflexión crítica sobre los mismos y van acompañados de una conciencia de su propia necesidad como testimonio histórico. La memoria histórica se caracteriza, así pues, por su naturaleza auto-reflexiva sobre la función de la memoria.

Estas dos películas, tomadas como complementarias (Armendáriz fue co-productor de la película de Corcuera), cumplen precisamente con esa naturaleza reflexiva.

2 El número del 23-XII-2003, *The New Yorker* incluye un informe sobre el desentierro de García Lorca, y el trabajo de la Asociación por la recuperación de la memoria (Kolbert). El 25-VI-2004 aparece un artículo en *The Washington Post* sobre una manifestación en Madrid en que se pidió el desentierro y la identificación de restos en fosas comunes (McLean).

3 Jünke (2006:101) observa que la noción de memoria colectiva viene de la obra de Maurice Halbwachs ([1925] 1992) «como concepto general para señalar el carácter social e intersubjetivo de toda memoria individual».

4 Para aplicaciones de la teoría de lugares de memoria a la Guerra Civil y la posguerra, véanse Dupláa, Luengo, Jünke y Nichols. Jünke (2006:102-3) observa que «a diferencia de Nora, quien parte de una oposición estricta entre *mémoire* e *histoire* y pronostica la disolución de la *mémoire* en su sentido propio, A[leida] Assman atenúa esta oposición y distingue entre dos modos dentro de la memoria cultural: la 'memoria como función' (Funktionsgedächtnis) y la 'memoria como depósito' (Speichergedächtnis). Assman no habla por lo tanto de dos modos de memoria opuestos, sino más bien de dos modos complementarios (véase Assman, 1999:130-42).

5 Todas las traducciones en este trabajo son mías.

SILENCIO ROTO

El significado del título de la película de Armendáriz se hace evidente en la primera secuencia: vemos unos planos generales del paisaje montañoso del norte de España⁶, y el sonido idílico de unos pájaros cantando es roto por el sonido de disparos. La naturaleza de estos disparos se aclara más tarde cuando vemos a los guardias civiles entrar en el pueblo con un cadáver encima de un caballo. La sinécdoque visual que se usa para el maquis muerto en que solamente se ven las manos manchadas de sangre lo convierte en una figura de Cristo. Las mujeres del pueblo se reúnen en la plaza y esperan a que el guardia descubra el cuerpo para determinar si la víctima es un ser querido. La calada en su cigarrillo por parte del guardia antes de quitar la manta del cadáver es emblemática del desdén de las autoridades hacia los habitantes del pueblo. Más tarde, el silencio del título es roto de nuevo por los gritos de las víctimas que reciben una paliza de la guardia civil. Esto es particularmente evidente en el caso de Rosario cuando Cosme simbólicamente tapa sus gritos al pedir a Lucía que suba el volumen en su radio.

Carlos Heredero observa que, en contraste con películas anteriores sobre los maquis, *Silencio roto* destaca el papel de las mujeres en el movimiento de los maquis e indaga sobre su relación con hombres guerrilleros: «Armendáriz viene a rescatar del olvido, con *Silencio roto*, las voces de las mujeres que vivieron y sufrieron el combate de la guerrilla antifranquista durante los años cuarenta» (2001b:40-41). La película se centra en Lucía, quien vuelve al pueblo muchos años después de que mataran a su padre por proclamar «la tierra para los que la trabajan». Pero las voces de otras mujeres —las de su amiga Juana, su tía Teresa, Rosario (la madre de Manuel), y Sole (la mujer del guardia civil)— dan a la película un componente coral que es importante en manifestar el aspecto femenino de la vida del pueblo en la posguerra. En un nivel retórico, las preguntas que hacen los personajes femeninos suscitan simpatía por parte del público. Después de que Lucía vuelve de visitar a Manuel en el monte, la tía hace una pregunta retórica: «¿Por qué siempre sufren las mujeres más?» Más tarde, Rosario pregunta a los maquis que van a volver al bosque, «¿Y nosotras qué? ¿Qué va a ser de nosotras cuando os vayáis?».

La represión y el desdén hacia los habitantes del pueblo por parte de la Guardia Civil ocurre a lo largo de la película. Esto es evidente en la escena de la taberna cuando los hombres juegan a las cartas y Sebas maldice su mala suerte. Cuando el teniente le oye decir «Me cago en Dios», el guardia (con mucho desdén) le hace beber una botella entera de aceite. La toma en picado de Sebas bebiendo el aceite representa no sólo el punto de vista del teniente más alto, sino que simboliza la autoridad del guardia. La escena entera también manifiesta la defensa de los valores religiosos conservadores por parte del régimen. Más tarde, el teniente hace al joven Juan cavar un hoyo, diciéndole que lo haga poquito a poco todos los días después del colegio. Sólo al final de la escena descubrimos el por qué: será una tumba para el padre de Juan cuando lo cojan. También se alude a otros ejemplos de represión: Hilario sufre años de encarcelamiento y ya no puede ejercer de maestro cuando es torturado en el cuartelillo. Rosario ya no aguanta más torturas y se suicida.

6 *Silencio roto* se basa en parte en el estudio de Segundino Serrano, *Maquis: historia de la guerrilla antifranquista* y en la novela de Alfonso Cervera, *Maquis*. Se firmó en el Valle de Arce, al noroeste de Pamplona, y en los pueblos de Villanueva de Arce, Arrieta, Lusarreta, y Saragüeta.

La violencia no es tan patente en la película como podía haber sido (o cuando se compara con la más reciente sobre los maquis, *El laberinto del fauno*).⁷ Solamente matan a tres personas en pantalla —el teniente de la Guardia Civil y el líder de los maquis matan a sus víctimas a sangre fría creando una sensación de violencia en ambos lados. Aunque los maquis también matan al chivato Alfonso, y vemos un primer plano de su cabeza ensangrentada sobre el volante de su auto, la violencia por parte de la Guardia Civil supera la de los guerrilleros. Las víctimas son en su gran mayoría los habitantes del pueblo a quienes el teniente manda torturar o fusilar. Después de una ejecución sumaria en la plaza, la Guardia Civil anuncia que ayudar a los guerrilleros constituye un «delito a la patria» mientras que los que colaboran con ellos recibirán recompensa. El guardia usa la misma estrategia cuando toma en custodia a Hilario, Teresa, y Lucía. Les ofrece una sentencia más benévola si dan los nombres de los colaboradores, y les amenaza con usar «otros procedimientos que no me gustaría usar» si no colaboran, mientras escuchamos los gritos de los maquis torturados. La composición del encuadre en que el teniente está en primer plano con una foto de Franco en la pared al fondo connota la naturaleza metonímica de esta situación: la represión por el régimen ocurrió en toda España.

La película de Armendáriz es como un drama en tres actos que muestra la resistencia, el triunfo pasajero y la derrota final de estos guerrilleros. Los títulos marcan el comienzo de la acción en el otoño de 1944. El primer plano de Lucía subiendo el camino de la montaña en bicicleta termina en un fundido que señala la transición al verano de 1946.⁸ La segunda transición temporal se realiza a través de un montaje de planos generales de las montañas mostrando el cambio de las estaciones mientras saltamos del verano de 1946 al invierno de 1948. El segundo acto representa su triunfo provisional. Los maquis toman el pueblo al entrar de golpe en la iglesia durante la misa; esta escena tiene mucho simbolismo, ya que se muestra claramente a los guardias civiles cantando un himno cuando los guerrilleros les interrumpen. Y el tercer acto nos da el desenlace de las vidas de los protagonistas.

Aunque Manuel es finalmente capturado y ejecutado, uno de los principales temas de la película es la esperanza, especialmente cómo se mantiene la esperanza. El tema es evidente en las cartas que Genaro recibe de su hijo, Miguel, quien supuestamente escribe desde Francia. Sus comentarios sobre la causa por la que lucha son una importante piedra de toque en la representación de los maquis. Las expresiones, «terminar con la injusticia y la opresión» y «luchamos para que tengamos un mundo mejor», representan el idealismo de los guerrilleros. Sólo cuando Lucía termina de leer la carta descubrimos que el hijo de Genaro fue matado en la guerra. Hilario escribe las cartas para mantener viva la esperanza de Genaro. Después de la muerte de Hilario, es Lucía quien sigue escribiendo las cartas para mantener la ilusión. Sin embargo, la película cuestiona estas ilusiones cuando Teresa comenta sobre los maquis: «pobres ilusos, piensan que van a arreglar el mundo». Lucía y Manuel también tienen sus dudas. En una conversación clave, ella le pregunta, «¿Merece la pena tantas muertes?». Su respuesta es simple: «Yo qué sé». Manuel no es ideólogo. Su propia duda se expresa en el uso de una coetilla cuando dice a Lucía que «Nuestra causa es justa, ¿no?» La duda por parte de ella es aún más profunda, ya que contesta: «La causa, sí. ¿Pero lo que hacemos lo es?» A pesar

7 La violencia en *El laberinto del fauno* corresponde a razones históricas y a la morfología de la película. Véase Deveny (2008).

8 Esto puede ser un homenaje a la película de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*.

de todo, cuando le preguntan a Hilario qué pueden hacer ahora, él responde: «mantener la ilusión, es lo único que nos queda». La palabra ilusión es clave aquí, ya que connota un tipo de engaño tanto como una esperanza.

La ausencia del maniqueísmo es uno de los puntos fuertes de la película. En contraste con los comentarios de Lucía sobre que la radio española constantemente habla de cinco años de paz y tranquilidad, escuchamos en la radio francesa que los guerrilleros tomaron treinta pueblos en un día y que los días de Franco están contados, lo cual crea esperanza para los vencidos (pero también constituye una fuerte ironía dramática). Matías, sin embargo, se queja de que los festivos maquis parecen ser más como una congregación de curas que de guerrilleros. La falta de maniqueísmo también es evidente en la dinámica entre Sole, la esposa del cabo, y Lucía. Armendáriz usa tomas en picado cuando Sole mira hacia Lucía, quien está sentada en un banco en la plaza, así haciendo un paralelo a la toma usada con el teniente y Sebas en la taberna. Sin embargo, cuando Sole viene a la taberna por vino, su diálogo con Lucía causa cierta empatía por ella. Dice en cuanto a su marido, «No tiene la culpa de lo que pasa. Sólo obedece órdenes. Tomás no está aquí por gusto. Hay que respetar las leyes». Sin embargo, Lucía contesta: «¿De quién?, ¿de los fascistas?, ¿de los señoritos?». Las acciones de la mujer del guardia civil también crean empatía por ella: Sole informa a Lucía que Manuel pronto será arrestado, y así en un principio lo salva. Más tarde, vemos a Sole de luto cuando traen el cadáver de su marido. Y aunque puede parecer paradójico que la mujer de Cosme, Teresa, oculte a Hilario en su ático y también entregue comida a los maquis, esto manifiesta las divisiones profundas que existían aún dentro de una familia. Finalmente, se sospecha que Lola es quien ha denunciado a Hilario, borrando de nuevo la división entre buenos y malos.

También hay un balance relativo en cuanto a los eufemismos usados para referirse a la violencia de ambos lados. Para aclarar que la noticia sobre la muerte de Matías, «dicen que cayó por un barranco», es un eufemismo, Hilario pregunta: «¿Qué quieres decir?». Y Manuel contesta que no estaba siguiendo órdenes. Con el contexto de su confrontación anterior con el líder guerrillero, sabemos que los maquis eliminaron a Matías. De la misma forma, cuando el teniente ordena ejecutar a Teresa y Manuel, usa el eufemismo que era como común durante la guerra civil (y que se tomó de las películas de Hollywood): «darles de paseo».

Armendáriz crea muchos lugares de memoria en *Silencio roto*: el monte, el cuartel (lugar de torturas), la iglesia, y la taberna. Y tal como Nora (1984:xxiv) señala *La Marseillaise* como un lugar de memoria simbólico, las canciones *Himno guerrillero* y *Si me quieres escribir* (con la letra adaptada para este contexto histórico y geográfico) tienen la misma función.

Aunque *Silencio roto* está llena de esperanzas falsas, dudas, muertes, victorias y derrotas, la toma general de las montañas al final de la película contiene un arco iris: un símbolo de esperanza para el futuro.

LA GUERRILLA DE LA MEMORIA

La guerrilla de la memoria de Javier Corcuera es una película documental que se agrupa con otras que intentan captar «imágenes del pasado»⁹. Algunas de estas películas como *Canciones para después de una guerra* (1976) y *Caudillo* (1976) de Basilio Martín Patiño se realizaron a base de un montaje de documentales del pasado. Otras como *La vieja memoria*

9 Véase el análisis de estas películas en Deveny (1993: 279-92).

(1977) de Jaime Camino y *Dolores* (1980) de Gonzalo Herralde combinaron película histórica documental con entrevistas de las personas que jugaron un papel importante durante la república y la guerra civil, tales como Dolores Ibarruri¹⁰.

Bordwell y Thompson teorizan que un documental puede ser una compilación que tiene película en montaje de fuentes de archivos; de entrevistas o «cabezas parlantes»; películas de cine directo en que graban un evento mientras ocurre; o documentales sintéticas que «mezclan películas de archivo, entrevistas, y películas filmadas mientras ocurren los eventos» (1990: 44-45). Por su parte, Bill Nichols propone cuatro tipos de documental: el expositivo, el observacional, el interactivo y el reflexivo (32-33). *Guerrillas de la memoria* es un ejemplo del tipo interactivo (con «cabezas parlantes») en que el director puede «contar eventos del pasado a través de testigos y expertos que el público también puede ver» (Nichols, 1991:32). Labanyi (2006: 91) observa que «el objetivo del testimonio, que tiene su origen como género en el aparato judicial, es la denuncia de una injusticia cometida contra una víctima, para que la injusticia sea reconocida públicamente» y «en España, los testimonios han desempeñado una función compensatoria sustituyendo al proceso judicial que no se ha producido».

La película incluye entrevistas con los antiguos maquis, ya de una edad avanzada, y con la hermana de Manuel Girón, uno de los guerrilleros asesinados. Los aspectos más sobresalientes de estas entrevistas son el papel de las mujeres, la extensión geográfica y la duración de la resistencia. Las mujeres no solamente servían como puntos de apoyo o enlaces, sino que eran guerrilleras también. Los maquis luchaban por toda España tanto en ambientes urbanos como rurales. La extensión geográfica de la resistencia aparece en varios testimonios firmados en diferentes lugares y también por los planos generales y panorámicas de las montañas. Manuel Zapico, con gestos dramáticos hacia el fondo, explica cómo se extendían desde Ponferrada hasta la frontera de Asturias. Los entrevistados luchaban en Barcelona y en las montañas de Asturias; en Levante, Extremadura, y en Andalucía. Y sorprende saber que la resistencia no sólo ocurrió en los años cuarenta sino que duró hasta 1970.

Corcuera combina las entrevistas temáticamente. El primer tema es la razón por la cual se hicieron guerrilleros. Muchos afirman que huyeron al monte para evitar ser matados. José Murillo afirma que su padre le dijo, «me tengo que subir al monte porque aquí me van a eliminar». Y eso implica que José también tuvo que huir. Existe, entonces, un contraste entre sus justificaciones y la percepción del régimen de Franco, con la concomitante dicotomía de términos que se usaban para referirse a ellos. Benjamín Rubio dice que los llamaban «huidos, los del monte, fugados, rojos». (Solamente se usa el término maquis en la película para referirse a los que lucharon en Francia. En *Silencio roto* se habla de ellos como «los del monte»). Según Belausteguigoitia (2008), «La dictadura quiso negarles cualquier condición épica o política al tildarlos de bandoleros, forajidos y ladrones». Los guerrilleros más famosos «se mueven entre el mito y la leyenda negra» (Ruiz 2008)¹¹. Aunque Pons, hablando de los maquis urbanos en Barcelona, confirma que cometían atracos, desde las perspectiva de estos guerrilleros, eran «golpes económicos» al régimen. Y uno de los guerrilleros más famosos, Manuel Girón, no robaba nada a nadie, sino que daba. El llamarles bandoleros implica que actuaban en contra

10 Esta indagación fílmica sobre los años del franquismo continúa con títulos recientes como *El tren de la memoria* de Marta Arribas y Ana Pérez.

11 Así empieza Jesús Ruiz su informe sobre el libro publicado en 2008 por Antonio Brevers sobre los maquis Juan Fernández Ayala y Francisco Bedoya Gutiérrez: *Juanín y Bedoya. Los últimos guerrilleros*.

de los intereses de la sociedad, pero Manuel Zapico y Francisco Martínez mantienen que contaban con el apoyo total de los pueblos como Farradillo, lo cual demuestra que «éramos unos guerrilleros populares». Y José Murillo clarifica la razón por su supervivencia: fue «gracias a los campesinos que los mantenían». En otra secuencia dice que como fue herido, le debe su vida a una pastora que lo acogió, y que le curó las heridas con agua de jara.¹²

El tema del componente educacional de sus vidas surge en diferentes segmentos de la película. Ángela Losadas dice que les llevaba libros; más tarde Remedios Montero afirma que un tal señor Villanueva enseñó a los maquis analfabetos en las montañas; y más tarde ella habla de la escuela guerrillera con actividades tan diversas como aprender el abecedario, hablar de la política, y aprender a manejar explosivos. Otro tema que aparece en diferentes segmentos es la desilusión causada por la falta de ayuda para el movimiento guerrillero por parte de los aliados después de derrota de los nazis. Florián García califica la no intervención como «la puñalada por espalda que nos dieron».

Como los maquis vivían vidas clandestinas, es lógico que no haya muchas fotos de ellos. Sin embargo, Corcuera incluye unas treinta fotos en la película. (También hay treinta y nueve fotos que acompañan los créditos al final.) Muchas veces utiliza las técnicas típicas de los documentales, con un zoom o una panorámica (especialmente en las fotos de grupos para que veamos las caras una por una). Las personas entrevistadas muestran fotos de ellos mismos de jóvenes, o de sus familiares asesinados (Remedios Montero muestra cuatro de ellos). Una foto de un grupo de maquis está acompañada por el sonido de grillos para subrayar su ubicación en el campo. Y las fotos de maquis muertos que mantenía la policía para sus archivos (y como prueba de la victoria del régimen contra ellos) son impresionantes: vemos un montaje de fotos de tres cadáveres, con una en primerísimo plano de la boca, como si quisiera gritar contra el silencio o decirnos su identidad. En una ocasión rara, los guerrilleros raptaron a un fotógrafo y le hicieron sacar una foto del grupo. Luego le pagaron doscientas pesetas, lo cual desmiente la noción de «considerarlos como los bandidos en los que la política represiva franquista los quiso convertir» (Luengo, 2006:131).

Corcuera crea muchos lugares de la memoria en esta película documental: filma a estos antiguos guerrilleros en lugares específicos de sus años de lucha, como el pueblo —ya abandonado— de Ferradillo (según Manuel Zapico, la guardia civil lo llamaba «la Rusia chica» por el apoyo que los habitantes daban a la guerrilla) o el lugar del campamento que muestra Florián García. Para José Murillo, el campo con la jara en flor es un lugar de memoria, ya que muestra la planta y dice que una pastora le curó sus heridas con agua de la flor de la jara. Otro lugar de memoria es la mina de Casaio que los guerrilleros sabotearon porque de allí salía el volframio para Alemania durante la segunda guerra mundial. El abandono de los edificios durante una nevada parece subrayar la narración de Florián García cuando habla sobre los cambios en 1948: «hemos comprendido que nuestra lucha ya no era válida».

Los lugares de memoria en la película incluyen lugares materiales como el campo, el cuartel y la cárcel, y otros simbólicos (canciones como *Guerrilleros* e *Himno guerrillero*). José Murillo primero habla del cuerpo que se formó para luchar contra los maquis (el Contrapartido): disfrazados de guerrilleros «sembraron el terror». Luego recuerda lugares en el campo

12 Con la aprobación en 2007 de La Ley de Memoria Histórica, LaFuente (2007) dice que «La mayor obsesión de los guerrilleros es conseguir que no se menosprecie su lucha tratándoles de bandoleros», y Remedios Montero lamenta: «Se ha perdido la oportunidad de dejar claro que no fuimos bandoleros».

asociados con eventos violentos y sirve como testigo: «Yo sé y tengo conocimiento de haber visto muchas chozas arder con los campesinos dentro». En una escena contundente, Manuel Zapico muestra el lugar de una fosa común, una de las muchas a lo largo de la península. Está de pie al lado de un camino y señala hacia la mata: el simbolismo es fuerte. El comentario de Francisco Martínez sobre este lugar incorpora un término que se usa mucho para las víctimas de dictaduras latinoamericanas: «Aquí están los desaparecidos. Sin nombre». Esperanza Martínez también subraya el sufrimiento y la pérdida de las mujeres en el conflicto: «El monte está sembrado no sólo de los guerrilleros sino también con los puntos de apoyo». El cuartel es un lugar de memorias difíciles. Emilia Girón, hermana del maquis Manuel Girón, da la impresión de que no quiere recordar ese lugar: «Dios mío. Eso hay que dejarlo. Al cuartel me llevaron muchas veces», pero no le sacaron la información sobre el paradero de su hermano. (Su abuelo, sin embargo, no pudo aguantar el sufrimiento y se suicidó.) Esperanza Martínez declara: «Me detuvieron el 25 de marzo de 1952. Me dijeron que me tumbara, pero yo no quise tumbarme. Pero me tumbaron a fuerza de tortas y de palos. Para que no gritara me llenaron la boca de trapos. Les dio rabia que no llorara». Como lugar de la memoria, la cárcel también conlleva recuerdos dolorosos: Remedios Montero explica que entre otras torturas, «Te metían astillas entre las uñas». Y Ángeles Losadas habla de los meses en que a ella y otras mujeres no las permitían salir al patio de la cárcel como castigo por quejarse de los fideos agusanados. Estos recuerdos difíciles afectan la subconsciencia y el presente de estos ancianos. José Murillo confiesa: «Sueño que estoy en una celda y me asfixio, no tengo aire suficiente para respirar».

La película también desmitifica ciertos aspectos de la vida de los guerrilleros. Su existencia no era siempre una de privaciones como varias películas nos hacen creer. José Murillo dice que algunos caseríos eran sus aliados y describe un baile en que participaron los maquis en un lugar que él llamaba «el cortijo de la alegría». Esperanza Martínez también nota que los guerrilleros venían a su casa a dormir y que compartían la cama con su padre.

Para estos supervivientes, parece que su esfuerzo en la resistencia es algo que llevan dentro, borrando el pasaje del tiempo. Volviendo al lugar donde se ocultaba con sus compañeros, Remedios Montero dice «Ahora mismo estoy en el monte, estoy mirando, estoy viendo a los camaradas aquí y allí, el círculo del campamento donde tenemos la escuela, donde tenemos el fuego». Es de notar el uso del tiempo verbal (el presente, el presente del perfecto o el pretérito perfecto) que muchos antiguos guerrilleros usan al describir los eventos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta: «no hemos querido la guerra. Lo hemos hecho porque somos amantes de la paz. Hemos comprendido que nuestra lucha ya no era válida». Esto confirma la noción de Nora (1984:xix) de que la memoria es la presencia del pasado.

La película de Corcuera también cuestiona la relación entre el individuo y la sociedad. Después de explicar cómo fue herido en el hombro, José Murillo no echa la culpa a la Guardia Civil sino a la dictadura y su alianza con el ejército y la jerarquía de la iglesia. Dice que los nacionalistas se disfrazaban como maquis para capturar a los guerrilleros, luego nota que su captura fue debida a un «chivato» y que fue una traición que causó que el campamento guerrillero en Levante fuera asaltado. Refiriéndose a Manuel Girón dice «no fueron capaces de matarlo frente a frente. Han recurrido a la traición», así usando el tiempo del pretérito perfecto como en el ejemplo anterior. Uno piensa en el apoyo que los habitantes de los pueblos daban a los guerrilleros, como la comida que Teresa les deja en *Silencio roto*. Sin embargo, este apoyo contiene elementos sorprendentes, como dejar a los guerrilleros dormir en una cama, llevarles libros clandestinos, o una niña joven que lleva sus botas a un zapatero.

Aunque el uso de película de archivo es común en este tipo de documental, el único ejemplo que Corcuera utiliza en este film es del entierro de Franco, lo cual sirve de puente para hablar del silencio de la democracia sobre este capítulo de la historia española. Quizá el tema más importante del film es precisamente la falta de reconocimiento histórico de estos guerrilleros. Para Manuel Zapico, «las víctimas estamos sin reconocer en ese famoso pacto de la Moncloa», y Francisco Martínez añade, «Esos intentos a que se calle, eso es la traición mayor». Esperanza Martínez declara, «sólo mira para atrás para que la historia reconozca precisamente el esfuerzo de la gente, no sólo de las que quedan sino de las gentes que se quedaron en el camino [...] y que lucharon por la República que nos habían arrebatado». Como parte del proceso de reconocimiento y apoyo, la última secuencia vuelve a José Murillo en su papel como voluntario en una oficina para ex-combatientes. A última instancia, es la película misma que sirve para reconocer a estos hombres y mujeres olvidados como parte de un fenómeno importante en la historia española. Y como testimonio, la película naturalmente trascenderá la vida de los hombres y mujeres que lucharon por sus ideales y por su supervivencia.

Aunque las «cabezas parlantes» en las películas de Camino y Herralde son famosas por sus papeles históricos en la guerra civil, estos directores los identifican claramente. Quizás es apto que Corcuera decida no identificar a estos antiguos guerrilleros hasta el final de la película. Son anónimos tales como eran durante su existencia en las montañas. Es de notar que muchas veces oímos la narración de sus historias en voz *off* mientras los vemos en tercer plano dentro del campo que les servía de cobijo. Los únicos guerrilleros nombrados, Quico Sabater y Manuel Girón, fueron matados y parecen haber adquirido una existencia casi mítica. Labanyi (2006:94), refiriéndose a libros de testimonio sobre la guerra civil, dice que «el uso de la palabra 'anónimo' significa que los narradores no son figuras históricas conocidas que hicieron la historia, sino personas corrientes que la 'sufrieron'». ¹³ La revelación de sus identidades está acompañada por otra información: la plena consciencia del sufrimiento de los entrevistados sólo viene aquí al final cuando nos enteramos de los años de encarcelamiento (hasta quince) o exilio (hasta treinta y cinco) que sufrieron.

LA MEMORIA HISTÓRICA

Como películas parejas, los dos tienen muchos temas en común: la ayuda de los habitantes del pueblo, culpar al régimen en vez de a los guardias civiles, el uso de chivatos, las torturas que sufrieron los colaboradores de los guerrilleros, los nacionalistas disfrazados de maquis, el uso de lugares de memoria tanto materiales como simbólicos, y sobre todo, el papel importante de las mujeres. En cuanto a este último, es importante observar que Gioseffi (2003: xxxix) subraya la aprobación de la resolución 1325 del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas el 31 de octubre de 2000, que fue la primera resolución acerca del impacto de la guerra sobre las mujeres. Y el tema fundamental de las dos películas es precisamente la memoria histórica. Como dice la hermana de Manuel Girón en *La guerrilla de la memoria*, «yo jamás olvido. Jamás». El director de la película, Javier Corcuera, dice «quiero que esto sirva para que las nuevas generaciones conozcan a estos hombres y mujeres. Se habla del pasado,

13 Labanyi (2006:94) opina que «el resultado de este énfasis sobre las víctimas inocentes es una visión despolitizada que permite la idea de la equivalencia del sufrimiento de los dos bandos», pero la temática de este documental descarta esta posibilidad.

pero sirve para el futuro» (García). Y Quim Casas nota cómo *La guerrilla de la memoria* «provo­ca una interesante reflexión en torno al papel real jugado por los maquis...y sobre el silen­cio histórico que se ha extendido como un manto negro y ha negado su papel, desde la dicta­dura y desde la democracia española, a aquéllos combatientes que no depusieron las armas porque, sencillamente, se negaron a aceptar que el fascismo había triunfado» (2002:15). Por su parte, Armendáriz (2001a:44) dice de *Silencio Roto* que «era una historia para contárselo a los jóvenes, que son quienes tienen la necesidad de saber de dónde vienen ellos mismos». Kathe Kollwitz, una artista alemana reconocida, escribió en 1920 en sus *Diarios*: «es mi deber dar voz a los sufrimientos de los seres humanos, los sufrimientos sin fin amontados como una montaña. Esto es mi quehacer, pero no es fácil realizarlo» (Geoseffi, 2003:19). Armendáriz y Corcuera han hecho lo mismo.

El 5 de septiembre de 2004, *El País* informó que en una visita del presidente Zapatero a León, la Agrupación Pozo Grajero le presentó una petición para que no se olvidara de las víctimas de una masacre durante la guerra civil en el pueblo de Peña Laza. Los sentimientos de esta agrupación eran, «perdonar sí, pero olvidarlos no, porque eso sería como matarlos dos veces» (Ordaz). (También le hablaron de Armando Bayón, quien, como muchos otros, se escondió en las montañas durante años para evitar ser matado.) Las películas de Armendáriz y Corcuera nos dan una nueva perspectiva sobre los maquis y nos ayudan a entenderlos en su dimensión humana e histórica. Así se mantendrá viva su memoria y ellos tampoco morirán dos veces.¹⁴

BIBLIOGRAFÍA

- ARMENDÁRIZ, Montxo (2001). *Silencio roto*. Madrid: Oria Films.
- ASSMAN, Aleida (1999). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich: C.H. Beck.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Santiago. «Historia de una lucha sin cuartel», *El País*, 9/05/2008.
- BORDWELL, David and Kristin THOMPSON (1990). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- CASAS, Quim. «*La guerrilla de la memoria*: Combatientes de la palabra», *Dirigido* 31 marzo 2002: 15.
- COLMEIRO, José (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la post-modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- CORCUERA, Javier (2002). *La guerrilla de la memoria*. Madrid: Oria Films.
- DUPLÁA, Christina (2000), «Memoria colectiva y lieux de mémoire en la España de la transición», *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon. Amsterdam, Netherlands: Rodopi; 29-42.
- DEVENY, Thomas (1993). *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*. Metuchen NJ and London.

14 Un problema sobre el éxito de la difusión de la memoria histórica tiene que ver con el público de estas películas. Refiriéndose a *Cárcel de mujeres* y *Mujeres de la resistencia* de Tomasa Cuevas, Dupláa (2000:38) opina que «en general los lectores y lectoras de este tipo de autobiografías testimoniales se solidarizan a priori con los hechos narrados. Es decir, antes de leer el texto en cuestión simpatizan con su contenido». ¿Ocurre lo mismo con estas películas?

- (2008). «Once Upon A Time In Spain In 1944: The Morphology Of *El laberinto del fauno*», *Cine y... Revista de estudios interdisciplinarios / Journal of Interdisciplinary Studies on Film in Spanish* 1.1 (2008): 1-12.
- GARCÍA, Rocío (2002). «Contra el olvido de los maquis», *El País*, 8-II-2002.
- GIOSEFFI, Daniella, ed. (2003), *Women on War. An International Anthology of Writings from Antiquity to the Present*. 2ª ed. New York: Feminist Press at the City University of New York.
- HEREDERO, Carlos F. «Entrevista: Montxo Armendáriz», *Dirigido* 300 abril 2001a: 43-445.
- «Las mujeres olvidadas», *Dirigido* 300 abril 2001b: 40-42.
- JÜNKE, Claudia (2006). «'Pasarán años y olvidaremos todo': La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2006: 101-29.
- KOLBERT, Elizabeth (2003). «Letter from Spain: looking for Lorca», *The New Yorker* 22 y 29-XII- 2003: 64-75.
- LABANYI, Jo (2006). «Historias de víctimas: La memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea», *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal*, 2006 Dec; 6 (24): 87-98.
- LAFUENTE, Javier. «Recordar es resistir», *El País*, 4-XI-2007.
- LUENGO, Ana (2006). «Dos lugares de la memoria alternativos para la resistencia antifranquista: *Luna de lobos* y *El embrujo de Shanghai*», *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter Madrid / Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 131-43.
- MCLEAN, Renwick (2004). «Rally to Demand Unearthing of Mass Graves of Franco Era», *New York Times* 25-VI-2004.
- NICHOLS, Bill (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana U P.
- NICHOLS, William (2006). «La narración oral, la escritura y los 'lieux de mémoire' en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas», *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter Madrid / Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 155-76.
- NORA, Pierre (1984). *Les lieux de mémoire. I. La République*. Paris: Gallimard.
- ORDAZ, Pablo (2004). «Como matarlos dos veces», *El País*, 5-IX-2004.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2008). «Los últimos que se echaron al monte», *El País*, 18-V-2008.
- SERRANO, Secundino (2001). *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de hoy.
- VILARÓS, Teresa M. (1998), *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.