

“De la violencia institucional a la violencia de género: últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo”

Asunción Bernárdez Rodal

Universidad Complutense

## Resumen

Este artículo plantea, tomando como referencia dos películas de producción española del año 2008: *Los girasoles ciegos* (José Luís Cuerda) y *La Buena Nueva* (Helena Taberna), que la preocupación social y el debate político en torno a dos temas como son la memoria histórica y la violencia de género, han calado en el imaginario representativo del cine de los últimos tiempos. La consecuencia más directa de todo ello es que el conflicto de la Guerra Civil ya no es representado sólo como un escenario de violencia propia de un conflicto bélico, sino que además, es para los y las cineastas una oportunidad para hablar de otras formas de violencia como la institucional y la simbólica.

## Introducción

Algunos críticos de cine afirman que la Guerra Civil está “de moda” y si algo define a la moda es que encarna lo fugaz y lo perecedero: la moda es “lo que se pasa de moda”. Esta guerra ha estado presente en la creación cinematográfica, aunque si bien de forma discontinua, desde 1936, año en el que se desencadena el conflicto. Lo que es relativamente novedoso es el interés por estudiar esa producción (tanto respecto a la ficción como a los documentales que se hicieron durante y después de la guerra), y nuevas son también las formas de abordar cinematográficamente el tema. Hoy sabemos con bastante detalle cómo los grupos políticos implicados en la contienda utilizaron el cine como propaganda: los anarquistas, los grupos marxistas, el gobierno republicano y por supuesto los fascistas fueron muy conscientes de la importancia de controlar el cine y el poder seductor de sus representaciones. Hoy contamos con importantes trabajos que dan cuenta de este interés por poner en imágenes los valores políticos y las reivindicaciones sociales (Vid. Gubern, Sánchez-Biosca, Crusells, Amo e Ibáñez) de aquellos años.

La Guerra Civil española y la huella dramática que dejaron los primeros y durísimos años del franquismo en la vida española es una tema recurrente no sólo en la filmografía española, sino también en la internacional. Durante décadas ha sido un conflicto que inspiró la cinematografía de varios países europeos y por supuesto, la americana (tal vez el caso más espectacular ha sido este último, y la película de éxito mundial *Por quien doblan las campanas*, 1943 dirigida por Sam Wood), tal vez como reconocimiento de la conciencia de los

cinéastas de que la batalla que desarrollaron en España entre el año 1936 y 1939 de los demócratas contra el fascismo, era sólo el preludio dramático de lo que sería más tarde la Segunda Guerra Mundial.

Más que de una moda, es mejor que hablemos de la producción de un tema clásico en la cinematografía española. Y como todo clásico, se re-actualiza y produce y soporta lecturas e interpretaciones nuevas. Sabemos que el régimen franquista utilizó el cine para elaborar textos que dieran legitimidad ideológica y representativa de los valores del fascismo (*Raza*, Saenz de Heredia (1941) . Sabemos también que durante la Transición política que se produce a partir de la muerte de Franco en 1975 se inicia una etapa donde la crítica al franquismo no interesaba, sino que más bien, y de forma colectiva, se trató de hacer un ejercicio de olvido de la época anterior: los directores y productores no mostraron interés en hacer películas que pudieran resultar “molestas” a la voluntad de pacto social. Es significativo que, entre 1979 y 1981 no se estrene ninguna película sobre el tema, y que en veinte años de producciones varias, sólo dos películas hayan provocado encendidas polémicas en la prensa y en el debate social: *Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino (1976) y *Libertarias* de Vicente Aranda (1996).

El interés por la Guerra Civil tomará un nuevo impulso con la formación de un gobierno socialista en 1982 y posteriormente, en el año 86 con la conmemoración de los cincuenta años del estallido de la guerra. *Las bicicletas*

*son para el verano* (1983) marcan un punto de inflexión en este sentido. Desde entonces, la forma de contar el conflicto se ha diversificado y enriquecido continuamente. La Guerra Civil ha sido siempre una ocasión para hablar de sufrimientos personales, de frustraciones sociales, y algunas veces un lugar para el típico humor negro español que se regodea en el auto-reconocimiento (*La vaquilla*, 1985 de Luís G. Berlanga) o incluso se ha abierto la fantasía y el terror con películas como *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro.

Pero no es éste el lugar para hacer un recorrido por la cinematografía española sobre la Guerra Civil, ya que el objeto de este texto es a la fuerza mucho más concreto: partiendo de la hipótesis de que en los últimos años la cinematografía española ha seguido interesada en la producción de películas sobre el conflicto, lo va a hacer desde una perspectiva nueva ya que, como todo clásico que se re- escribe, refleja, presenta y representa la realidad actual de la política española y las preocupaciones sociales del momento. En concreto, me refiero a dos elementos de discusión e intenso debate que se han venido produciendo en el contexto español: el tema de la recuperación de la memoria histórica y el tema de la violencia de género, ambos recogidos en leyes concretas por voluntad de un gobierno socialista en el poder en los últimos años en España. Para ello nos fijaremos sobre todo en dos creaciones recientes y en cierta forma con algunas concomitancias en cuanto a situaciones y personajes: *Los girasoles ciegos* dirigida por José Luís Cuerda y *La Buena Nueva* de Helena Taberna, ambas realizadas en año 2008.

## 1.- Contexto social y legal

El 31 de octubre de 2007 el Congreso de los Diputados aprueba “La Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura”, más conocida como Ley de Memoria Histórica, que aparentemente concreta el deseo de diversos colectivos que durante años han estado reclamando medidas políticas que dieran reconocimiento a todas las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura. La ley plantea el apoyo institucional a la apertura de las fosas comunes de los represaliados en la Guerra Civil, que hasta este momento sólo habían sido realizadas por asociaciones privadas, así como da la posibilidad de reclamar de subvenciones estatales o la retirada de los símbolos franquistas de las vías públicas. Esta ley se aprobó con la franca oposición de los grupos de la derecha política, que considera que las leyes promulgadas tanto al final del franquismo como en la Transición respecto a la prescripción de los delitos de la dictadura, son las que tienen que respetarse y mantenerse en la actualidad. En este contexto, la producción cinematográfica española está haciendo todo un ejercicio de restitución de la memoria desde hace algunos años. Representar de forma positiva y matizada el drama de los perdedores y buscar en ellos el sentido de nuestro presente parece un objetivo en sí mismo. Como explica Barrenetxea Marañón (2008: 9) cuando comenta la película de Patricia Ferreira y Virginia Yagüe (2004) *Para que no me olvides* hay una diferencia entre la memoria colectiva y la memoria histórica, en cuanto a que ésta última está vinculada con el presente, “hecha desde la síntesis del

quehacer histórico y la realidad inmediata” mientras que la memoria colectiva se refiere a un relato heredado de otros y contado como ya vivido. La memoria histórica es entonces un intento de entender nuestro presente y explicarnos por qué somos como somos. El interés por representar el conflicto en la literatura, en el cine, en la crítica histórica, proviene de que hoy todavía siguen vivos los discursos sobre víctimas y verdugos, y es la muestra palpable de que todos los esfuerzos de los últimos años del franquismo e incluso durante la Transición que se hicieron para dejar como pasado todo lo ocurrido durante más de cuarenta años, no ha sido más que una forma de cerrar en falso las heridas de una contienda civil que se resolvió luego en decenios de terror. Hoy hay mucha gente en España que se resiste a olvidar lo que pasó.

Por otra parte, el segundo tema planteado, el de la violencia de género y la voluntad política de conseguir una igualdad efectiva entre hombres y mujeres, ha sido tema también del gobierno socialista, y que se ha concretado en dos Leyes Orgánicas. La primera del año 2004 de “Medidas de Protección integral contra la violencia de género, y la Ley de Igualdad, cuyo título verdadero es Ley Orgánica 3/2007 de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, recurrida por el Partido Popular ante el Tribunal Constitucional principalmente el articulado que afecta a las condiciones de paridad exigida en las listas de las candidaturas a las diferentes elecciones que se producen en España.

Ambas leyes se han producido en medio de un intenso debate social, donde de nuevo, hemos podido ver la división de opiniones en la sociedad española que,

por un lado, se manifiesta como progresista y elabora una serie de leyes pioneras en Europa en ciertos sentidos (otra cosa, por cierto, es la posibilidad real y material de llevarlas a cabo) y, por otra, una parte de la sociedad que sigue apegada a los valores tradicionales defendido en muchos casos por la todavía muy influyente jerarquía de la Iglesia Católica española.

En todo caso, tanto la Ley de la Memoria histórica como la Ley de Igualdad, y todo el debate generado con su creación y puesta en marcha, nos permiten tener un punto de anclaje desde dónde interpretar algunas de las producciones cinematográficas actuales sobre la Guerra Civil, así como plantearnos la cuestión de la violencia en estos textos, donde podemos ver representada una gama de formas de ejercer la violencia, algunas existentes de forma tradicional en las películas sobre conflictos bélicos, pero también otras nuevas que hoy son fuente de preocupación e intervención social como el acoso moral y sexual en *Los girasoles ciegos* y *La buena nueva*.

## 2.- El cine y las representaciones de las violencias

Antes de continuar con el análisis de las películas citadas, es necesario hablar de la cuestión de la violencia y el cine, ya que, sabemos que este vínculo es garantía de emoción en toda narratividad que se precie, pero es simplemente imprescindible cuando se trata de películas si no bélicas, al menos, que se desarrollan en un contexto de guerra. Jean-Luc Godard puso al comienzo de su

película *Pierrot el loco* (1965) la frase: "El cine es como un campo de batalla. Amor, furia, acción, violencia, muerte. En una palabra, emoción." Esta idea se muestra como una evidencia incontestable, porque en nuestra cultura, la emoción está ligada a la violencia. El "pasar algo" en los medios de comunicación, es más intenso en la medida en que lo que pasa es negativo y provoca sufrimiento. "Bad news is good news" dice la fórmula clásica del periodismo. Por otra parte, culturalmente sufrimos una contradicción respecto al uso de la violencia: la rechazamos por lo general en nuestra vida diaria, pero sentimos fascinación por ella, por la relación que tiene con el poder de cumplir los deseos individuales de quien la ejerce. Por eso seducen en el cine los héroes (casi siempre masculinos) que usan la violencia ateniéndose a un código particular y personal de justicia, y cuyos hechos no admitiríamos en la realidad como comportamientos éticos aceptables (Bernárdez, 2002). Por otra parte, en la ficción cinematográfica se muestra de forma explícita la "distinción entre la violencia históricamente reconocida, es decir, la violencia sancionada como poder, y la violencia no sancionada" de la que habla Benjamin (1982: 14), vemos de forma plástica que cada estructura social está basada en formas violentas que pueden ser consideradas como "legítimas" o "ilegítimas", pero, también sabemos que en las formas de poder el uso de la violencia puede tener "carácter de creación jurídica" (Benjamín, 22). En este sentido, el cine pone en evidencia lo que ya sabemos: que la violencia puede ser un elemento de legitimación de un sistema, precisamente como ocurrió en la Guerra Civil española. El hecho de ser más fuerte militarmente, hace que el bando del fascismo legitime su poder



frente a la “debilidad” e “incapacidad” del bando republicano para gobernar, siendo precisamente las ideas de este tipo las que están en la base de los discursos legitimadores del franquismo.

El cine ha sido un medio “naturalmente” fascinado por la representación de la violencia, y cuando digo esta frase que resulta un lugar común, lo hago para aclarar que en la tradición de los análisis sobre medios, cuando se dice esto es, casi siempre, para aludir a la representación de la violencia física, mientras que otros tipos de violencia han resultado mucho más invisibles a los estudios. Hasta hace poco, hablar de violencia consistía en contar las veces que un acto de violencia física aparecía en una pantalla de cine, suponiendo además que había una relación directa entre el consumo de actos violentos en la ficción, con las actitudes violentas en la realidad. Sin embargo, y por paradójico que pueda parecer, sabemos desde los años treinta, que esa relación no es para nada demostrable, porque tal como nos recuerda Hall (2004:221) “Sabemos como Gerbner ha señalado que las representaciones de la violencia en la pantalla televisiva, no son violencia sino mensajes sobre la violencia” y se sigue trabajando sin hacer esta distinción epistemológica fundamental.

El trabajo de afinar las herramientas sobre el análisis de la representación de la violencia, vino sobre todo del campo de los estudios feministas. Cuando en los años setenta algunas críticas comienzan a hablar de que la representación de mujeres y hombres no se construye de forma igualitaria en el imaginario

tradicional, y que esa distinción está en la base de la discriminación de las mujeres, estaban sentando las bases para el desarrollo de la idea de género como construcción social. Esa diferencia la podemos ver en las formas concretas en las que el cine comercial muestra los cuerpos o las acciones de las mujeres y los hombres (Vid. por ejemplo Mc Cabe 2004). Lo problemático no es la diferencia en sí, sino que es una diferencia que naturaliza el hecho de que las mujeres aparezcan en las imágenes como objetos sexualizados (supuestamente bellos) del deseo masculino, mientras los hombres son los destinatarios de esas imágenes. En su texto clásico Laura Mulvey (1976) decía que el placer de mirar se apoya en una división genérica: las mujeres son la imagen, el objeto de la mirada, mientras que los hombres son los sujetos de esa mirada. En este sentido, mientras que los personajes masculinos son los encargados de mover la acción, de hacer que pase algo impulsando el desarrollo de la narración, los personajes femeninos son una forma de espectacularizar el relato. John Berger resumió esta idea en su excelente trabajo *Modos de ver* en una frase que alude a la representación del cuerpo de las mujeres en la pintura clásica: “los hombres miran, las mujeres aparecen”. Por su parte, Teresa de Lauretis (1992: 64) señala que en nuestra cultura se produce la representación de la mujer como imagen (objeto de contemplación, de la belleza, cuyo cuerpo se convierte en la sede de la sexualidad y en el reclamo para la mirada), de modo que “constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales”. Lo que implica a la postre es que la mujer es negada como sujeto.

La violencia simbólica respecto a la discriminación genérica consiste, entre otras estrategias, en negar o hacer invisibles las cualidades de las mujeres como sujetos activos de la mirada, y mostrar un punto de vista sobre las cosas que es eminentemente masculino. Por ejemplo, en las representaciones tradicionales las mujeres tienen como principal valor su belleza (cosa que sigue ocurriendo, por cierto) mientras que los valores masculinos están en el dominio de otras personas y del entorno, la capacidad y el deseo de la acción, la habilidad para manejar los recursos y la fuerza, etcétera. Esa forma tradicional de representar de forma diferenciada a los hombres y a las mujeres, hizo que se iniciara una reflexión sobre la violencia desde un nuevo punto de vista, hoy extendido e utilizado por la crítica especializada sobre todo en medios de comunicación, pero también en la crítica literaria e incluso histórica, del tal forma que ya no debemos hablar sólo de violencia, sino de violencias.

En un libro reciente, Zizek (2009:9-10) analiza la cuestión de la violencia, partiendo de la idea inicial de que este análisis implica una dificultad que desemboca en la paradoja: para pensar con claridad sobre la violencia debemos alejarnos de lo más espectacular de ella: aquellos crímenes espectaculares que causan terror. Esos actos son visibles, e identificables (a los que llama “violencia subjetiva”). Son esos actos espectaculares y terribles de los que tenemos que alejarnos para poder entender el trasfondo de la violencia, mucho más complejo que las agresiones físicas. Esa violencia es sólo parte de un “triumvirato” compuesto además por la “violencia “simbólica” encarnada en el lenguaje y sus

formas, la que Heidegger llama “nuestra casa del ser””, refiriéndose a la estructura de dominación basada en el lenguaje y por lo tanto en los universos de sentido que ponemos en marcha cada vez que utilizamos un lenguaje. Por último, habla de una violencia que denomina “sistémica”, y que se debe a las consecuencias ruinosas del funcionamiento “homogéneo de nuestro sistema económico y político.” Y a la que podemos llamar también Institucional. Todas las políticas sociales que fomentan la injusticia y la desigualdad, todas las leyes que protegen a los poderosos son violentas porque intervienen limitando las libertades de las personas.

La violencia “real”, la violencia “subjetiva” de la que habla Zizek es tal vez la menos interesante para nuestro análisis, pues ya sabemos que es además un tipo de violencia que cualquier texto fílmico que hable de un conflicto bélico, lo usará siempre con mayor o menor espectacularidad y dramatismo. Nos centraremos en la violencia institucional (o la su representación en las películas citadas), y en la violencia simbólica asumiendo como la definición que da Bourdieu (2000: 12) como “la violencia amortiguada, insensible e invisible incluso para las víctimas, que se ejerce esencialmente a través de la comunicación y el conocimiento, a través del simbolismo y el propio sentimiento y las emociones implicados en cualquier proceso comunicativo”. Este tipo de violencia es esencial en cualquier estructura de dominación, y lo es también en el caso particular de la violencia de género, cuyas manifestaciones

de violencia física son sólo la punta del iceberg de un sistema violento general que existe en el imaginario social.

El cine, como maquinaria generadora de representaciones sociales, tanto de ficción como documentales, instaura una doble relación con la violencia. Respecto a la violencia personal (que Zizec llama “subjetiva”) la recrea como un elemento poderosamente llamativo, ya que esa reconstrucción o recreación de la violencia es poderosamente atractiva para la mirada y eficaz a la hora de producir en los espectadores pasiones de distinto tipo. Es una violencia siempre “representada” y por lo tanto, fácilmente identificable por los espectadores como “recreación” en sí misma: sabemos que los actos violentos que aparecen en cualquier película de guerra, por ejemplo, son siempre actos elaborados en la ficción. Y esto vale para cualquier tipo de violencia personal o subjetiva que se represente. También la violencia física o sexual sobre las mujeres tiene estas características, por eso para la crítica feminista, ha resultado irritante descubrir que, por ejemplo, la mayoría de las escenas de violencia contra las mujeres están estetizadas y pueden resultar apasionantes para los espectadores.

La violencia a la que llamamos institucional, es también fácilmente identificable: en la mayoría de las películas podemos concretarla en escenas y hechos que determinamos con claridad: son las injusticias sociales, la presión de los grupos de poder, las situaciones de marginación que por cuestión de raza, cultura, etcétera sufren los personajes. Tanto la violencia institucional como la

física o subjetiva son fácilmente identificables, y todos podemos situarnos moralmente como espectadores respecto a ella. Sin embargo, la violencia simbólica se escapa a la fácil identificación porque no aparece expresada de forma explícita, y sus mecanismos suelen ser mucho más sutiles. Pueden estar en la forma desigual de representar los cuerpos y las sexualidades, en cómo se “hacer aparecer” a los personajes y las acciones, el orden de la narración, cómo o a quién se le da la palabra... Es difícilmente identificable porque es lo propio de la ficción que denominamos “la manera normal de hacer las cosas”. Lo normal es que, por ejemplo, los feos o mal vestidos resulten casi siempre ser los malos, y que los guapos sean los buenos y los que siempre triunfan. Es decir, todo el proceso de estereotipación tan necesario a la creación de los medios, es la base de la violencia simbólica.

### 3.- *Los girasoles ciegos* y *La Buena Nueva*: de la violencia institucional a la violencia de género.

Con estas premisas, quisiera referirme a dos de las películas realizadas en España en el año 2008 que son interesantes para explicar el desplazamiento significativo que se ha ido produciendo en los últimos años respecto a la representación de la violencia y de la Guerra Civil. Tanto *La Buena Nueva* como *Los girasoles ciegos*, presentan no sólo la violencia física o institucional que supuso el conflicto, sino que inciden en el hecho de poner al descubierto la violencia de género que se pone en marcha en los conflictos bélicos, así como en

cuestionar los roles de mujeres y hombres en esos conflictos. Además son películas que denuncian un tipo de violencia institucional que se produjo a partir de la Guerra Civil y que el cine no ha tratado: el apoyo de la Iglesia Católica a la sublevación franquista, señalando además cómo la Iglesia dirigió sus esfuerzos a controlar ideológicamente a las mujeres, que durante la República habían dado un paso de gigante en lo que a derechos civiles se refiere. Para controlar el orden social, es fundamental someter a las mujeres a través de la institución religiosa, papel que ésta cumplió casi siempre con esmero.

*Los girasoles ciegos*, dirigida por José Luís Cuerda, está basada en un libro de Alberto Menéndez que narra cuatro historias distintas. En la película se hacen coincidir dos de ellas. Su autor era un escritor desconocido de sesenta y tres años, y que muere a los once meses de verla publicada. Es una obra que consigue un éxito de ventas prácticamente sin marketing editorial, y son los lectores los que boca a boca van consolidando un éxito de ventas: tal vez una muestra más del interés en recuperar la memoria histórica que en los últimos años parece estar reconstruyéndose en España. El autor obtuvo póstumamente los importantes premios Nacional de Narrativa y el Premio de la Crítica 2005. La película tuvo 15 nominaciones a los Premios Goya, de las que, sorprendentemente, sólo obtuvo uno: al mejor guión adaptado.

En la película se cuenta la historia de una mujer Elena (Maribel Verdú) en la Galicia de 1940. Su marido Ricardo (Javier Cámara) es un "topo", un hombre culto que vive escondido en el domicilio familiar en el que conviven con su hijo

pequeño de siete años (Roger Princep). La segunda historia del libro, la de un joven poeta que huye con su mujer embarazada a través de las montañas, se entrelaza con la de Elena y Ricardo: es su hija mayor que huye con su novio, y que se resuelve de una forma un poco tangencial y esquemática: la hija da a luz en las montañas, y muere de posparto. Su marido acaba muriendo también. En la película, el drama principal que se cuenta es el acoso al que es sometida Elena por parte de un sacerdote (Raúl Arévalo), maestro de su hijo, quien se inmiscuye en su intimidad y descubre a su marido encerrado, al no soportar éste la agresión sexual a la que ella es sometida en el domicilio familiar. Como es de suponer, el desenlace es muy trágico: Ricardo se arroja por la ventana al ser descubierto por el sacerdote. El ambiente de la película es opresivo y no hay escapatoria posible para los personajes.

El guión de *La Buena Nueva* está basado en la memoria familiar de Helana Taberna, una historia sobre un tío suyo que le cuentan en la adolescencia y que ella no olvidará nunca. Se trata de un sacerdote que dejó una profunda huella en el pueblo (Alsasua, Navarra) donde estuvo destinado como párroco durante la guerra. Cuando Miguel (Unas Ugalde) llega a su destino se encuentra con un pueblo socialista que vive al margen de la Iglesia. Cuando consigue atraer a los fieles, el pueblo es tomado por los falangistas que llegan de fuera, mientras que los ultracatólicos carlistas, que estaban en un segundo plano en el pueblo hasta ese momento, también salen a la calle y comienzan los impunes fusilamientos. La vida del párroco estará en riesgo al mostrarse en desacuerdo con la Iglesia que apoya el levantamiento de Franco y las acciones militares y políticas que



ese bando lleva a cabo. Miguel establece una estrecha relación con la maestra, Margari (Bárbara Goenaga) y su marido médico Antonio (Guillermo Toledo) que es asesinado por los fascistas nada más empezar la contienda. Esta es una historia de un sacerdote que tiene que poner en cuestionamiento su propia fe ante una Iglesia que se posiciona del lado del fascismo definiendo ese apoyo como la "Santa Cruzada" (la espiritualidad y la fuerza al servicio de la conquista del infiel), pero también el de una mujer maestra cuyo marido es asesinado, y ve cómo va siendo acosada por un primo carlista que hará todo lo posible para conseguir que se case con él. El final de la película es abierto y ambiguo: ambos personajes consiguen subirse a un tren y salir del pueblo en un momento en que sobre todo Margari está acorralada. No sabemos nada más del futuro de los personajes.

Estas dos películas plantean, aunque de forma diferente, uno de los temas no tratados suficientemente en la filmografía española: el apoyo de la Iglesia al franquismo y su papel durante la guerra y la posguerra (Franco "bajo palio" es una imagen televisiva grabada todavía hoy en nuestras mentes). En ambas producciones aparecen sacerdotes totalmente contrapuestos: el de *Los girasoles ciegos* es un personaje atormentado por su propia sexualidad y que se aprovecha de la institución a la que pertenece para presionar a una mujer en situación de precariedad social. Este sacerdote encarna la hipocresía no sólo con los demás sino incluso y sobre todo consigo mismo. La mujer que quiere conseguir es a sus ojos una provocadora y la causa de sus males, viéndose a sí mismo como una simple víctima de la maldad femenina, lo que constituye toda

una fuente de legitimación para llevar a cabo un ataque sexual a la mujer que desea y que no ha hecho más que esquivarlo todo el tiempo.

En la película hay una sensibilidad nueva, porque no hay empatía ninguna con el acosador, que en épocas anteriores podría ser representado como un enamorado. En la película de Cuerda no hay fisuras. La actriz no aparece sexualizada ni estetizada en exceso, una tentación del cine que hace que muchas veces resulten poco creíbles los personajes que presenta (pensemos, por ejemplo, en la por otra parte interesante película de Vicente Aranda *Libertarias* del año 2004). El diácono es claramente un acosador, y aunque podamos entender sus actuaciones, no nos mueve en ningún momento a la empatía. Elena es una mujer que no ha hecho nada para provocar la lascivia del cura, y la condena a las acciones del personaje no dejan duda alguna.

Nos parece en cierta forma novedosa esta actitud del director, porque en el cine comercial resulta a veces patente que estas situaciones están contadas con cierta ambigüedad o sarcasmo. Un ejemplo lo tenemos en *La niña de tus ojos* (1998) de Fernando Trueba, donde nos encontramos a una mujer del mundo del espectáculo (Penélope Cruz) acosada por Goebbels y la situación acaba siendo risible y casi inocente porque él es un discapacitado y ella una chica simpática e inocente, que consigue salir airosa de una situación de peligro. Quiero decir con esto que, lo que me parece novedoso en la película de Cuerda es que se tome en serio la situación de las mujeres que en los conflictos bélicos son susceptibles de padecer un tipo de agresión que tiene que ver con su condición de ser mujeres. No hay parodia, no hay risa, no hay empatía posible con el acosador como

sucede tantas veces en el cine: el sacerdote es un hombre que sabe que tiene poder social sobre una mujer en situación de desventaja y que lo utiliza para conseguir sus fines. No se siente un desalmado, se considera una víctima, se siente legitimado para cometer un acto de abuso sexual sobre la mujer.

*Los girasoles ciegos* no es una película que hable de la violencia física, sino que muestra sobre todo la violencia institucional que producen las situaciones de injusticia social. Es una crítica a la Iglesia como institución dominante que cobra poder en la medida en que se alía con el bando militar vencedor. Es interesante y significativo el lenguaje militarizado que emplea el sacerdote que aconseja al joven diácono en la lucha contra el pecado y las dudas sobre su vocación, después de haber participado como soldado en la guerra y confesar que fusiló a gente. El sacerdote lo anima: no debe preocuparse de lo que ha hecho porque “¿No era una cruzada?” debe ir entonces “con la bandera bien alta”... y luchar siempre contra los instintos para que “aflore la heroicidad”. El diácono entrega su pistola que el sacerdote descarga. Las armas del diácono ahora serán otras, pero sin duda, utilizadas de la misma forma agresiva e impositiva. La militarización sigue presente a lo largo de la película, porque al diácono no le interesa renunciar a ella: la conjunción entre Iglesia y armas le da poder sobre la mujer a la que desea. Su traje militar y su pistola guardados en el armario son un signo de ello. Con él se vestirá la última visita trágica que hará a Elena y que precipita el final de la historia denunciando a su marido y forzándole al suicidio.

Además, en esta película vemos una realidad instaurada en el franquismo: una de las formas de control de las mujeres más efectivo pasaba por el confesionario. Ese lugar donde no se debe mentir, donde la confesión supuestamente libera, y donde el sacerdote puede indagar incansable, morbosa e impunemente por la vida íntima de las mujeres. Hay un reconocimiento explícito en la película en un diálogo que los dos sacerdotes mantienen sobre el tema, pero siempre desde su punto de vista: hay que ser fuerte porque en las confesiones hay que resistir la tentación de la carne. El deseo y el pecado estarán siempre ahí, y esa es la principal batalla que deberá ganar. Sin embargo, la obsesión del joven sacerdote por el sexo y el dominio de las mujeres es el motor de la acción de la película: su pecado es el de la lujuria, le dice el sacerdote mayor, ante él (de nuevo con metáforas militares) su deber consiste en “terminar triunfante, invicto” ante la tentación.

La película pone en imágenes de forma muy eficaz la ideología que mantiene el sistema de dominación sobre el cuerpo de las mujeres: el diácono cuenta a los niños la versión del Génesis bíblico en la que Eva es la tentadora de Adán y trae al mundo el dolor, el sufrimiento y las guerras. Claramente en esta escena se muestra la conexión entre el pecado original y el sexo, algo que no está en los textos bíblicos originarios, sino que será una elaboración posterior de la Iglesia a lo largo del tiempo (Pagels, 1990). Si la mujer es la pecadora por excelencia, en la mano de los hombres de la Iglesia estará su sometimiento fundamental. “Yo quiero ver a cada mujer como a una Eva, madre de todos nosotros, antes del pecado. O como a las mártires que dejaron que los leones del circo desgarraran

sus carnes, antes de perder su virtud.” Aludiendo a la construcción precisamente lujuriosa que ha tenido la imaginería eclesiástica sobre esas figuras.

El personaje muestra una de las estrategias de dominio fundamental sobre las mujeres: el acoso moral. A través de su hijo intentará controlarla, pero además la espiará, la seguirá, indagará en la policía sobre quién era su marido y qué ha pasado en su familia. Se colará en su casa sin ser invitado, le pedirá cuentas sobre su intimidad, y como acto final, intentará violarla como acto de dominación máximo que precipita el final dramático de la historia. Todo esto sin sombra de arrepentimiento porque ella es la culpable, ella le engañó “con malas artes”, tal como le ocurrió al pobre Adán cuando perdió el paraíso.

El sacerdote de *La Buena Nueva*, en cambio, es alguien convencido de sus ideales, en desacuerdo y contradicción con sus superiores y que se niega a colaborar en los desmanes cometidos en el pueblo. Es claramente un personaje “feminizado” en la medida en que su actitud no es nunca de agresión, sino de resistencia. Miguel se opone a la situación de pobreza y dependencia económica de las mujeres, a las que ayuda a organizarse para sobrevivir durante la contienda, se opone a la caza sistemática de las personas huidas a las montañas, pero además, toma posición ante dos situaciones muy dramáticas en la película: no quiere olvidar a las víctimas asesinadas en un barranco a espaldas de todo el mundo, y allí irá con algunas mujeres a celebrar una ceremonia para no olvidarlos y protestar contra el olvido que los vencedores quieren imponer sobre las víctimas de la contienda. Pero sobre todo, se opone a la mujer que

acaba siendo su amiga, sea obligada a casarse con alguien, y la ayuda a no ceder al chantaje de perder su trabajo como maestra.

En esta película se muestra el carácter instrumental de la alianza entre el fascismo y la Iglesia. Cuando los falangistas llegan al pueblo, los carlistas, mucho más religiosos y tradicionalistas se unen a ellos, pero no dejan de ser unos "carlistones chupacirios". "Los curas tienen demasiado poder en este país. De momento nos pueden ayudar a ganar la guerra" formula el capitán de los falangistas. Esto hace que veamos de forma todavía más crítica, si cabe, a los sacerdotes armados y haciendo instrucción militar en un par de momentos de la película.

La violencia institucional se refleja también en la connivencia entre la Iglesia y el fascismo, sólo que esta película es tal vez más explícita y este hecho se expone de forma documentada y contundente. La intervención fascista es una "Santa Cruzada" enunciando varias veces la idea del Cardenal Gormaz que tanto éxito tuvo. Pero la violencia institucional está mencionada a través de muchas escenas de la película: la destrucción de los símbolos democráticos, de los libros, el ataque a la casa del pueblo, desposeer oficialmente a la maestra de su puesto de trabajo y otros muchos detalles en los que podríamos fijarnos.

La representación de la violencia de género es también muy rica en esta película. A las mujeres se las deslegitima a través del uso de la palabra: "No se ofenda pero esto es una conversación entre hombres" dice el capitán a la maestra mientras come en su casa. Se las obliga a bautizar a sus hijos, se les

rapa la cabeza, se las puede abofetear si no son suficientemente sumisas. Se las quiere obligar a casarse y a someterse a una disciplina familiar. Sin embargo, el catálogo de mujeres fuertes en esta película son muchas: se organizan con ayuda de Miguel en un taller para poder ganar el sustento de sus hijos y algunas incluso son capaces de mostrarse de forma libre y desvergonzada: Antoxoni se hace amante del capitán fascista y se gana así el desprecio de las mujeres del pueblo pero, al final, buscará el modo de liberarse también de esa situación.

La película de Helena Taberna es un auténtico ejercicio de rigor histórico y una declaración yo diría que personal sobre la memoria histórica. Mientras parte del pueblo celebra el levantamiento nacional, las mujeres irán a rezar a las víctimas que han muerto en el anonimato pero que ellas no olvidan. Miguel hará también ejercicios de memoria. Cuando los dos protagonistas pasean por el bosque, ella le pregunta al sacerdote por qué hace el ejercicio de visitar los sitios donde se ha fusilado a la gente, y él contesta: "Nadie puede devolverle la vida, pero podemos evitar que los maten otra vez con el olvido."

Tanto *La Buena Nueva* como *Los girasoles ciegos* son continuadoras de una tradición, pero al mismo tiempo, muestran la nueva sensibilidad que se ha producido en España en los últimos años respecto al tema de la memoria histórica y el de la violencia de género, temas se han concretado en sendas Leyes Orgánicas. Por otra parte, estos temas están relacionados con la forma de representar la violencia en el cine que se ha ido desplazando desde el hecho de mostrar la violencia física como elemento más conmovedor e impactante de la

ficción, a la representación de otro tipo de violencias como son la institucional y la simbólica.

## BIBLIOGRAFÍA

AMO, ALFONSO DE e IBÁÑEZ, M<sup>a</sup> LUISA (eds.) *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/ Fílmoteca, 1996.

BARRENETXEA MARAÑÓN, IGOR. “¡Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica” en *Quaderns de cine*. N<sup>o</sup>3, 2008. 7-14.

BENJAMIN, WALTER. *Para una crítica de la violencia*. Mexico: Premia editora, 1982.

BERGER, JOHN. *Modos de ver*. Barcelon, Gustavo Gili, 1975.

BERNARDEZ, ASUNCIÓN (Ed.) “Violencia y cine. El sabor amargo de una fascinación. *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2001. 97-108.

BERNARDEZ, ASUNCIÓN, GARCIA RUBIO, IRENE, SORAYA, *Violencia de género en el cine español*, Madrid: Editorial Complutense, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*, Madrid, Anagrama, 2000.

CRUSELL, MAGÍ. *Cine y Guerra Civil española*. Madrid, Ediciones JC, 2006



GUBERN, ROMAN. 1936-1939: *La guerra d España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.

HALL, STUART “Codificación y descodificación en el discurso televisivo” en *CIC. Cuadernos de Investigación y Comunicación*, nº 9, 2004. 210-236.

LAURETIS, TERESA DE. *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. Londres: MacMillan Press. 1987

- *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra. 1992

McCABE, JANET. *Feminist Film Studies: writing the woman into cinema*, London: Wallflower. 2004.

MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”, en *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975. 6-18.

PAGELS, ELAINE. Adán, Eva y la serpiente. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria. Madrid: Alianza, 2006

ZIZEK, SLAVOJ. Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales. Barcelona, Paidós, 2009.