

MEMORIA HISTORIKOA XXI. MENDEKO ZINEMAN

II. ERREPUBLIKA, GUDA ZIBILA ETA GERRAOSTEKO
IRUDIKAPENA ESPAINIAR ESTATUKO IKUS-ENTZUNEZKO FIKZIOETAN



EGILEA: ANDER GOIKOETXEA PEREZ
ZUZENDARIA: IÑIGO MARZABAL



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



MEMORIA HISTORIKOA XXI. MENDEKO ZINEMAN

II. ERREPUBLIKA, GUDA ZIBILA ETA GERRAOSTEKO
IRUDIKAPENA ESPAINIAR ESTATUKO IKUS-ENTZUNEZKO FIKZIOETAN



DOKTOREGO TESIA (2021eko maiatza)

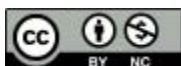
DOKTOREGAIA: ANDER GOIKOETXEA PEREZ

ZUZENDARIA: IÑIGO MARZABAL



Portadaren diseinua eta maketazioa: Ander Goikoetxea Pérez
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación / Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
Leioa, 2021ko maiatza

Ander Goikoetxea Pérez



Cure memoriaren
oroimenez.

ESKER ONEZ

Dirudien arren, doktoretza baten idazketa ez da norbanakako lana, horregatik, eskertzekoa da denbora luze honetan izan ditudan bidelagunak. Lehenik eta behin, nire esker ona adierazi nahi diot

Iñigo Marzabali zalantzaz beteriko itsaso honetan ontzia hain ondo bideratzeagatik.

Bidean geratutako amumari, bere kontakizunak ikerketa honen hazia baitira. Bideratu berri den Oier, lana zaildu arren, bidea argizatzeagatik. Olaiz, izandako ulermenagatik. Aita eta arreba, zorrotz ibiltzeagatik. Ondoan edukitako amari.

Zuzendutako ikus-entzunezko dokumentaletan parte hartu dutenei, oroimenaren ikuspegi anitzak erakusteagatik. Eta, modu batean ala bestean lagungarri izan ditudan lankideei, pasilloetako elkarrizketak oso aberasgarriak izan baitira.

AURKIBIDEA

MEMORIA HISTORIKOA XXI. MENDEKO ZINEMAN

1. AURKEZPENA.....	13
1.1. Ikerketaren testuingurua.....	17
2.2. Egitura.....	18
2. IKERKETAREN DISEINUA.....	21
2.1. Hipotesiak eta helburuak.....	25
2.2. Metodologia.....	26
2.2.1. Ikerketa-lagina.....	26
2.2.2. Analisi testuala.....	28
2.2.2.1. Testuaren analisia: Diskurtsoa eta istorioa.....	29
2.2.2.2. Egilea.....	35
3. OROIMEN HISTORIKOA, GIZARTEA.....	37
ETA ZINEMAREN ARTEKO HARTU-EMANAK	
3.1. Historia eta oroimen historikoa.....	39
3.1.1. Sarrera.....	39
3.1.2. Memoria-guneak.....	45
3.1.3. Ahazntura.....	47
3.1.4. Memoria eta testigantzak.....	48
3.1.5. Memoriaren kudeaketa.....	54
3.2. Oroimen historikoaren bilakaera.....	57
3.2.1. Memoria-politikak diktadura garaian.....	58
3.2.2. Memoria-politikak Trantsizioan.....	58
3.2.3. Memoria-politikak demokrazia garaian.....	62
3.3. Historia eta zinema.....	74
3.3.1. Sarrera.....	74
3.3.2. Zinema helburu politikoekin erabilia.....	84
3.3.3. Memoria historikoa Espainiako zineman.....	86
3.3.3.1. Memoria historikoari buruzko fikziozko zinema diktaduran.....	87
3.3.3.1. Memoria historikoari buruzko fikziozko zinema Trantsizioan.....	89
3.3.3.1. Memoria historikoari buruzko fikziozko demokrazian.....	91

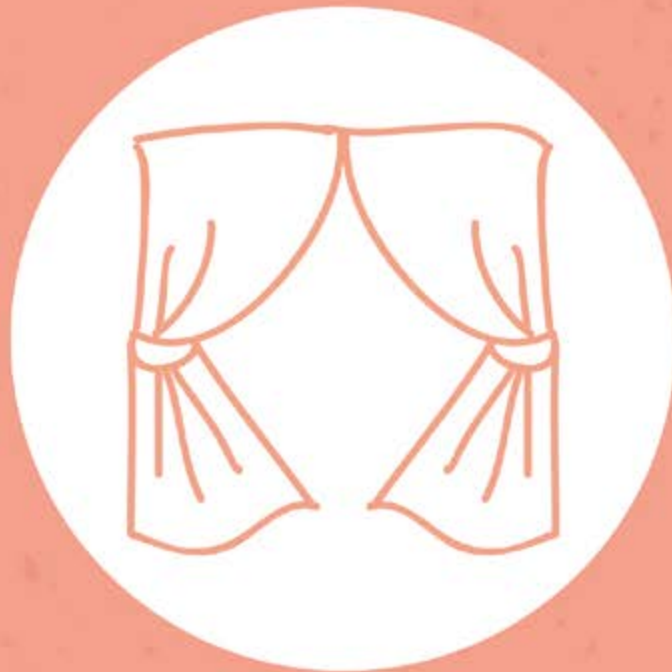
4. BIZIPEN-ERA: <i>SILENCIO ROTO</i> (MONTXO ARMENDARIZ, 2001).....	97
4.1. Sarrera.....	98
4.2. Emakume errepresaliatuen ikusgarritasuna.....	104
4.3. Heldutasun prozesua.....	109
4.4. Egitura simetrikoa.....	121
4.5. Hiru zatikako banaketa.....	133
4.6. Istorio biribila.....	137
4.7. Ondorioak.....	139
5. BERRERAIKITZE-ERA: <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i> (DAVID TRUEBA, 2003).....	145
5.1. Sarrera.....	146
5.2. Heroi anitz.....	153
5.3. Ezagutza.....	162
5.4. Kontakizunaren egiazkotasuna.....	169
5.5. Memoriaren irudikapena.....	173
5.6. Ondorioak.....	184
6. GERTURAKETA BERRIA: <i>LA BUENA NUEVA</i> (HELENA TABERNA, 2008).....	187
6.1. Sarrera.....	188
6.2. Guda Zibila, bi bando soiletik haratago.....	197
6.3. Barne-gatazka.....	198
6.3.1. Bi eliz.....	198
6.3.2. Barne-borrokak edonon.....	206
6.3.3. Sinesmenak eta sentimenduak aurrez aurre. Barne-borrokaren.....	213
adierazpen osoa	
6.4. Elkartasunaren feminizazioa.....	216
6.5. Ondorioak.....	223

7. HISTORIA AITZAKIA GISA: <i>GERNIKA</i> (KOLDO SERRA, 2016).....	227
7.1. Sarrera.....	228
7.2. Gertakizun historikoa, atzeko oihala.....	231
7.3. Egia (VS Propaganda).....	234
7.4. Irakurketa politikoa.....	245
7.5. Bikoiztasuna.....	253
7.5.1. Bi Vasyl.....	253
7.5.2. Bi Teresa.....	257
7.5.3. Bi Henry.....	258
7.6. Ondorioak.....	259
8. ONDORIOAK.....	261
8.1. Errepresentazio modu bereziak.....	264
8.2. Egia baino, egiantza.....	266
8.2.1. Egiantza-ondorioa.....	267
8.3. Heroiaren abentura egitura mitiko gisa.....	267
8.4. Formak badu garrantzia.....	269
8.5. Zuritik beltzera, grisa.....	270
8.6. Egungo interesak iraganaren ordainean.....	272
8.6.1. Gaizkiaren-hutsalkeria.....	276
8.7. Gatazkaren ondorioak, jomuga.....	276
8.8. Genero-gatazka zinema eta gizartearen arteko hartu-emanak gisa.....	278
8.9. Aurrera begira.....	280
9. BIBLIOGRAFIA.....	283
9.1. Liburuak, artikulak eta kongresuak.....	283
9.2. Txostenak.....	293
9.3. Filmografia.....	294

1.



AURKEZPENA





Diktaduratik demokraziarako bidean, beste herri batzuetako prozesuetan ez bezala, Trantsizioak zauriak irekita utzi zituen Estatu espainiarrean. Aurreko garaiko interesik ezaren aurrean, milurteko berriarekin, 'oroimenaren leherketa' gertatu da, gizartearen espektro zabalak iragan gatazkatsu eta mingarriari helduz. Hala, mende berria 'memoria historikoa' deritzona berreskuratzeko ahaleginarekin iritsi zaigu, kontzeptu hori Gerra Zibilera eta frankismora mugatu delarik ia eksklusiboki. Aro berri honetan, frankismoaren biktimen oroimena kontzeptualizatuz joan da, egia bilatuz eta gertatutakoa ikertuz, oroitzapenarekin batera, gerra galdu eta errepresioa jasan zutenei inoiz ez bezalako aitorpena eskaintzeko. Bat-batean, iraganeko hainbat memoriak lekua hartu zuten gizartean, Gerra Zibilaren interpretazioari, diktadurari eta Trantsizioari buruzko eztabaida sutsuak sortuz. Joera berri horren aztarnak gizartearen esparru askotan antzeman ditzakegu: kazetaritzan, ekoizpen kultural ezberdinetan, politikan, zientzietan, zuzenbidean, maila akademikoan... XXI. mendearen lehen hamarkadan ordura arte isilarazitakoei espazio publikoa eskainiz, Estatu espainiarrean memoria-gatazka bat eman da, oraindik ez baitago akordio sozial eta politikorik iragan hurbilaren prozesamenduari buruz. Frankismoaren biktimak aitortzeko eskakizunek eta memoria historikoa berreskuratzeko ahaleginek eskuin politikarekin zerikusia duten hainbat talderen aurkakotasunarekin egin dute topo; izan ere, haien ustez, memoria berreskuratzea «iragana mugiaraztea» da, Trantsizioan argudiatu zen bezala, eta «zauri zaharrak irekitzeko» baino ez dute balio. Gizartearen jarrera irmoari esker, ordea, ordura arte inoiz eman ez ziren ekimenak egin dira diktaduran egindako giza eskubideen aurkako krimenak argitzeko, oztopo askoren artean. Era berean, hobi komun asko ireki dituzte, senitartekoei desagertuen gorpuzkiak berreskuratzeko itxaropenarekin.

Gizarteak berak emandako joera dela azpimarratu genezake. Horren adibide da 2007ko abenduan Espainiako Diputatuen Kongresuak 52/2007 Legea onartu zuela, –Oroimen Historikoaren Legea izenez ezagutzen dena–, eta gaia politikaren lehen planora igaro zela. Egia, Justizia eta Ordaina izan zitezkeen ekintza horien guztien aldarrikapen komuna. Testuinguru honetan, asko dira memoria historikoa modu batera zein bestera jorratu duten ikus-entzunezkoak, adibidez, doktore-tesi honen egileak zuzendutako hiru dokumentalak. Beraz, gaiarekiko interesa bere ofiziotik datorkio, bere jardunaren ondorioz. Ikerketarako, ordea, oraindik ezezaguna den eremu batera jauzi egitea erabaki du: memoria historikoa lantzen duten fikziozko ekoizpenak ikertuz, alde batetik, zein oroimen historiko mota igortzen duten, zein gako dituzten eta horien komunikazioa behar bezala funtzionatzea ahalbidetzen duten barne mekanismoak ezagutu nahi izan ditu. Bestalde, historiaren beraren irakurketa eskuratu nahi izan du, eta horretarako oso egokia izan da horren inguruan dauden istorioak aztertzea. Gure ustez, garrantzitsua da memoria historikoa -Errepublikan, Gerra Zibila, diktadura-, jorratu duten XXI. mendeko filmen edukiak aztertzea, gizartearen eta zinemaren arteko harremana ulertzeko.

Beraz, ikerketa lan honek bi zutabe ditu: oroimen historikoa eta zinema. Oroimen kolektiboaren funtzio nagusia eraikuntza soziala da; hortaz, memoria kolektiboaren eta identitatearen arteko harremana erabatekoa da. Horrek azaltzen du oroitzapen asko iragan kolektiboa berreraikitze hutsetik etortzea, agertuz eta gailenduz. Orduan, iraganaren irudia



aldatu egiten da begiratzeko aukeratzen den ikuspegiaren arabera. Nolabait esateko, oraina iraganaren ondorio den heinean, iraganari ere eragiten dio.

Aitzitik, zinemak historian izan duen ekarpenaz hitz egiteko, zazpigarren artearen jatorri berera jo behar dugu, sortu zenetik hainbat gerratako lekukotzak ezagutarazteko eta zaintzeko bitarteko eraginkor gisa erabili baita. Horregatik, ez da zentzugabea zinema memoria kolektiboa eraikitzeke erabiltzea, bi eremu horiek uztartu egiten baitira: kontzeptua eta bitartekoa. Gogoan izan behar dugu, Burges Iraultzaren ondoren, historia azaltzeko eta ulertzeko modua aldatu egin zela aurreko garaiekin alderatuta. XIX. mendetik aurrera, herria –batez ere, burgesia– bilakaera historikoaren protagonista bihurtu zen aristokraziaren kaltetan, eta abertzaletasuna herria batu zezakeen ideologia bihurtu zen. Zinemaren garapenak, aldiz, beste iraultza batekin bat egin zuen: Errusiako Iraultza. Errusiarrek, kointzidentzia honi etekina ateratzen jakin zuten, baliabide hau propagandaren zerbitzurako erabiliz. Horrek adierazten digu zinema hasieratik erabili dela gertakari historikoen ikuspuntu zehatz bat ezartzeko. Hala ere, gaur egun, zinemak interes berezia piztu du baliabide didaktiko gisa, hezkuntza-sistemako maila guztietan horri lotutako irakasgaiak sartuz.

Gainera, zinemak badu iragana egiazkotasun handiagoz edo txikiagoz irudikatzeko aukera. Esan dugu *irudikatu* egiten dugula, eta ez *erreproduzitu*, errealitateak ez baitu adierazpiderik, gizakien bidez ez bada, gu baikara *errealitatea* lengoaiaren bidez adierazten dugunak. Bizi dugun errealitateaz daukagun pertzepzioa, besteak beste, bide narratiboaren bidez lortu dugu, komunitatearekin eta/edo historiarekin dugun posizionamenduan erabat eraginez eta, azken batean, harremanak baldintzatuz. Kontakizunek, bestelako harreman batzuekin batera, gauzei buruz dugun pertzepzioa osatzen eta desitxuratzen dute. Azken buruan, narrazioa ulergarritasun egitura bat besterik ez da. *Errealitatearen* sorkuntza horretan, ikus-entzunezkoen kontakizuna besteengandik gailendu da, eta zinemak, kontakizunen sortzaile gisa, funtsezko eginkizuna izan du sentimendu nazionalaren transmisioan, gertakari bereziak sortuz eta gizarte-eraikuntza komun horren partaide bihurtuz.

Fikzio historikoaren zeregina handia da, bai iragana zehaztasun eta fideltasun handiagoz irudikatzera ausartzen bada, bai balio historiografiko txikia badu; bai memoria historiko “ofiziala” lehenesten badu, bai “bizitako memoria” erakusteko lekukotasunetan oinarritzen bada. Hori bai, zintzoa izan behar da, eta aitortu behar da, gizarte-irudimenean eragiteko filmez gain, beste bide batzuk ere badaudela: zinema klasikoaren nagusitasun-arroan bere eragina erabakigarria izan bazen ere, denborak aurrera egin ahala kontakizunerako beste bide asko sortu dira, eta gaur egun zinemak ez du leku nagusirik, ez ikus-entzuleen alegiaren eraketan, ez aisialdiaren antolaketan. Horrenbestez, zinema irudimena osatzeko beste elementu bat bezala hartu behar da, erabakigarria ez den arren. Bada, ikus-entzuleak bereganatzea hain zaila den honetan, funtsezkoa da iraganari buruzko istorio erakargarriak sortzen jakitea; kontakizuna da horiekin konektatzeko bide bakarra, bai lehenengo gurera ekartzeko, bai imajinarioan arrastoa uzteko ere.

Ohartarazi behar da, halaber, zineman gai historikoak argudio gisa erabiltzen hasi zirenetik, eztabaida sutsuak izan direla hainbat arrazoirengatik; funtsean, historiografiaren



eremu kontserbadoreenak zinemak errealitate historikoa hutsaltzen duela uste izan dute. XX. mendeko lehen hamarkadetatik, historialariek zinemaren –gizarte-praktika gisa– eta komunitate-irudien eraikuntzaren, erreproduzioaren eta gatazka-prozesuen arteko harremana onartu duten arren, filmen erabilera dokumentu historiko gisa sistematikoki baztertu zuten beren ikerketetan. Ironikoki, zinemagileek beren ekoizpenen iturri oparoa aurkitu zuten historian, *zinema historikoaren* kategoria sortuz. Gainera, prozesu horren ondorioz, zinema beraren historiaren eremua ere sendotu zen. Bereziki, Marc Ferroren eta, geroago, Pierre Sorlinen ekarpenei esker, 1980ko hamarkadan zehar zinema historiarako gai garrantzitsu bihurtu zen, eta filmak hainbat ikerketa soziologiko eta historikotarako dokumentu gisa erabiltzen hasi ziren.

Zinema, gainerako bitartekoak bezala, ez da iraganaren bertsioak modu neutralean transmititzeko bidea. Zinemak iraganaren hainbat bertsio eraiki eta garatzen ditu, bere ezaugarri eta mugarrietara egokituz. Horregatik, zinemak ez du iragana islatzen; aitzitik, historia ezagutzeko eta iraganaren eraikuntza soziala ezartzeko tresna bat da, gizarteko kide guztiek partekatu ahal izango dutena eta, tresna gisa, kritikatu egin behar dena, artxiboetan edo liburutegietan dauden beste iturri batzuekin egiten den bezala. Hau da, polemikak ez du izan behar zinemak historia egiten duen, baizik eta istorioak nola eta zer elementuren bidez transmititzen duen.

1.1. IKERKETAREN TESTUINGURUA

Ikerketa hau abiaraztera bultzatu gaituzten arrazoiak, eztabaidagaiak eta abiapuntuak aurkeztu ondoren, lan honen interes zientifikoaz hitz egin behar dugu. Fikziozko filmetan oroimen historikoaren irudia aztertzen saiatzen da ikerketa; zehazki, Espainiako Gerra Zibila eta, horren ostean, diktaduraren lehen urteetan izandako errepresioa nola azaldu dituzten egungo filmek. Horretarako, XXI. mendean ekoiztutako filmak aztertu dira. Lan honek hipotesi hau du abiapuntu: gaur egungo gizartean Espainiako Gerra Zibila eta diktaduraren garaia jorratzen dituzten filmak memoria kulturala dira. Zinema bizitakoa gogoratzeko tresna bat da, berriro gerta ez dadin: oroimena, ez errepikatzeke. Bestalde, errepresaliatuek behar duten aitortpena egiteko bidea ere bada. Zinema iraganeko irudi kolektiboak sortzeko eta eraldatzeko tresna bat da.

Esku artean dugun auziari buruz asko hitz egin den arren, ez da gehiegi sakondu. Egia da hainbat diziplinatatik artikulua ugari idatzi direla, eta, beraz, egile honek aurkitu duen lehen oztopoa ekarpen handiagorik ez egiteko beldurra da. Egia da, halaber, artikulua horiek guztiak oso sakabanatuta daudela eta, artikulua izanik, ez dutela gehiegi sakontzen. Bestalde, ikerketa gehienak beste diziplina batzuetatik egin direnez, batez ere historiografiaren esparruan, ez dituzte filmak dituen mekanismoak azaldu. Hau da



ikerketa honen berritasuna: pelikulen egitura-analisiak baliatu gara, auzian sakontzeaz gain, gaiari buruzko ikuspegi zabalagoa emateko.

Gaiaren egunerokotasunak ikerketa-lanaren zenbait eduki aldatzea eta eguneratzea eskatu du, egilea lanean aritu den unean gertaera garrantzitsuak izan baitira. Azpimarragarriena Franco Erorien Haranean hobitik atera izana da, tartean beste hainbat jazoera izan badira ere. Gaiak, beraz, gaurkotasuna du eta, adibide gisa, memoria historikoa jorratzen duten filmak ekoizten jarraitu dela. Horregatik, 2018 izan da azterketaren mugarria, urte horretatik aurrera egindako ekoizpenak ezin izan direlako bertan jaso.

Autoreak zinemaren dimentsioa nabarmentzen duten film batzuk proposatzen ditu planteamendu horiek ilustratzeko. Jarraian, *oroimenaren* filmen zenbait berezitasun jasotzen dira, eta, zehazki, egileek mezua transmititzeko erabili dituzten estrategia narratibo eta formalak.

Memoriatik narratiorako jauziak aztertu dira. Hainbat arlotan jarri dugu arreta: historia eta oroimena ez dira gauza bera, baina biak aldatzen ari dira etengabe; iraganaren pertzepzioa gure buruan aldatzen den heinean, oroimen historikoa aldatzen da, eta, beraz, zinematografiak ere eragina du memoria historikoan eta kolektiboan. Hori kontuan hartuta, honako bi galdera hauek sortzen zaizkigu: zer memoria kolektibo mota osatzen dute Espainiako Estatuan ekoiztako filmek? Eta zertaz baliatzen dira? Hau da, *zer* esaten den eta *nola* esaten den aztertu dugu. Horretarako, formei eta edukiei erreparatu diegu; izan ere, badakigu irudiak eta soinuak ez direla edozein modutan erabiltzen, zentzu eta asmo jakin batzuekin baizik, interpretazio batzuetara bideratuta. Horretarako, baliabide narratiboak eta estetikoak identifikatu dira zinemaren berezitasunetik abiatuta, alferrikakoa bailitzateke edukirik eta esanahirik gabeko gramatika perfektua.

Ikerketa hau Komunikazioaren alorretik aztertu da –ikus-entzunezkoen alorretik, hain zuzen ere– eta, ondorioz, horretan eragin nahi du. Hala ere, landutako gaia beste diziplina batzuetan ere azter daiteke; izan ere, iragan hurbileko zinema ez da modu isolatuan garatu, baizik eta, esan bezala, gizartean emandako bereizgarri bat dugu, eta horregatik, Historia, Kazetaritza, Zuzenbidea edo Soziologia bezalako diziplinekin elkarreragin du. Memoria Kulturala, beraz, diziplinen arteko bidegurutzea da. Ikerketaren helburua memoria historikoari buruzko ikus-entzunezko ekoizpenaren ezaugarri espezifikoak une jakin batean ezagutzen laguntzea da. Zinemaren bidez justiziaren aldeko aldaketa soziala sustatzeko baliagarria izan nahi du.

1.2. EGITURA

Sarrera honen ondoren, ikergaiaren egoeraren azalpena aurkezten da. Bertan, historiaz eta memoria historikoaz ari gara, eta horren inguruan izan diren eztabaidak aurkeztu dira. Memoria kolektiboaren zereginaz eta ahanzturaz mintzatu ondoren, esparru horren inguruko eztabaidak plazaratu ditugu: memoria-guneen inguruko liskarrak, biktimen eta/edo lekukoen izaera eztabaidagarria, memoriaren kudeaketa... Jarraian, memoria historikoak



azken urteetan Estatu espainiarrean eta hego Euskal Herrian izan duen ibilbidea aurkezten da, XXI. mendean zentratuz. Ikerketaren egoerari buruzko azken atalean, zinemaren eta historiaren arteko harreman korapilatsua ulertarazten saiatu gara, bai eta zinema helburu politikoetarako erabilera konprenitu ere, agintariak beren mezuekin bat datozen filmak sustatzen baitituzte. Atal hau amaitzeko, Estatuko zinemagintzan urteetan zehar memoria historikoa lantzeko moduak berrikusi ditugu.

Corpusak egitura jakin bat du: atal propio bat eskaini diogu film bakoitzari, guztiak modu berean aurkeztuz. Lehenik eta behin, gertakizun historikoaren berri eman da, filmaren istorioa irudikatzen duen garaia kokatzeko asmoz. Xehetasunetan sartzea ezinezkoa denez, gertakizunaren aurkezpena azaletik egin da, eta alderdi esanguratsuenak adierazi dira. *Silencio roto*ren atalean, makia zer izan zen, nola sortu zen eta noraino iritsi zen azaldu dugu, baita erregimenak bere aurka egindako estrategiak ere, hori guztia azaldu behar dela uste baitugu filma behar bezala ulertzeko. *Soldados de Salaminak* dituen berezitasunengatik, iraganeko aroa soilik adierazten duen aurkezpena egitea erabaki dugu; izan ere, oroimenaren berreskurapenaren aroa, egungoa, ikergaiaren egoeran azalduta dago. Hala, gerraren bilakaera azaldu ondoren, garai hartako intelektualek gerrarekiko zuten jarrera aipatzen da, eta, amaitzeko, Sánchez Mazas intelektual falangistaren espetxealdia eta ihesa aipatu ditugu. *La buena nueva*ren atalean, Elizaren barnean izandako borroka aipatzeaz gain, Elizak eta bando nazionalak izandako harremana adierazten da, bai eta bando nazionalekoen artean emandako norgehiagokak ere. Azkenik, *Gernika* pelikulari eskainitako atalean, Espainiako Gerra Zibilak nazioarteko dimentsioan izan zuen garrantzia ezagutzera ematen da. Ondoren, egileen aurkezpen laburra egin da –biografia–, filmari buruzko beren balorazioak barne.

Analisiari ekin aurretik, beste egile batzuek idatzitako edukiak hautatu dira, filma kokatzeko. Eta, horren ondoren, testuaren analisia aurkezten da, ikerketa honen bizkarrezurra. Dituzten zehaztapenengatik, film bakoitza modu desberdinean joratu dugu. Beraz, analisi bakoitzak egitura ezberdina du. *Corpusaren* atal bakoitzak analisi horizontaletik lortutako ondorioak ditu. Bertan, obra bakoitzaren analisiaren emaitzak azaltzen dira.

Amaierako gogoetetan, ordea, azterlan honen emaitza nagusiak laburbildu dira analisi bertikalaren bidez. Analisisetan bakarka ondorioztatutakoa amankomunean ipini dugu, dauden harremanak, interakzioak, berdintasuna eta desberdintasunak azalduz.

2.



IKERKETAREN DISEINUA





Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución.

Amont eta Marie

Bere funtzioaz jabeturik, ikerketa honen helburua memoria kolektiboaren garrantzia ezagutzea da, baita espainiar Estatuak azken hamarkadetan izan duen bilakaera sozial eta politikoaren ondorioz, zinemak joera horrekin bat egin ote duen. Horretarako, gertaera traumatiko batetik –Espainiako Gerra Zibila– sortutako ekoizpen kulturalak aztertu ditugu. Ikerketa honen oinarria da gizarteak, politikak eta zinemak elkarri eragiten diotela, eta memoria historikoaren gaia ez dela salbuespena. Bereziki interesgarria da zinema erabiltzea memoria historikoari buruzko egungo interpretazioa aztertzeko; hala, gerrari eta gatazkari lotutako memoria kolektiboaren irudikapenak zeintzuk izan diren zehaztea da doktore-tesi honen helburu nagusia. II. Errepublika, Gerra Zibila eta gerraostea jorratzen dituen XXI. mendeko zinemak zer esaten duen, eta nola esaten duen, ikertu nahi du autore honek. Hala, ikertua dugu ea egokia den aztertutako lan zinematografikoa diskurtso historiografikoaren zatitzat hartzea, eta ea horrek ezagutza historikoari laguntzen dion, bai eta nola egiten duen ere. Bereziki interesgarria da zinemak garai honen inguruko memoria historikoa nola erakutsi duen azaltzea. Gure asmoa ez da zinemak eta historiak izan duten harreman bihurriari amaiera emateko gakoa aurkitzea; izan ere, gure analisisan ez da posible izango, ikuspegi eta irakurketa ugari dituzten filmak baitira. De Pablok (2001, 16. or.) azaldu du zinemaren eta historiaren arteko harremanari buruzko teoriak bi sektore handitan banatzen direla: film *historikoen*¹ azterketa eta zinemaren eta gizartearen arteko harremana². Lan hau bigarren ikerketa lerrotik abiatzen da. Azterketa mota honetan ez zaio arreta handirik jarri behar iraganaren berreraikuntzaren zorrotasunari, baizik eta zinemagileek nola ikusten duten, pelikula horiek ekoizten diren unean –aldaketa sozial, politiko eta ekonomikoen ondorioz– eta horrek gizartean nola eragiten duen. Bada, doktore-tesi honek lehen bi gaietan sakondu du: analisi filmikoaren bidez, aztertutako filmen diskurtsoa ezagutu –zinemagileek pelikularen bidez esaten dutena– eta, ondoren, gizarteak bizi duen egoera

¹ Historiografia espezializatuak ez du onartzen zinema-genero zehatz gisa.

² Ikuspegi hori batez ere Sorlinek landu du. Dioenez, filmek gehiago hitz egiten digute ekoizten duen eta zuzentzen zaion gizarteaz aipatzen duten iraganaz baino. Horrela, Europako nazio nagusiek euren identitate eta banakotasuna pelikulen bidez nola adierazi dituzten aztertu du Sorlinek. Beste egile batzuk ere ildo honetan egin dute lan, V. Camporesi kasu. Esparru horretan, T. Bywaterrek eta T. Sobchackek hiru ikerketa-ildo nagusi ezarri dituzte zinemaren eta gizartearen arteko harremanen inguruan: zinemak ikusleen jarreretan eta portaeran dituen ondorioak, zinema identitate kolektiboaren isla gisa hartzea, eta zinemaren beraren azterketa soziologikoa (De Pablo, 2001, 16. or.).

sozialarekin duten lotura aztertu dugu, zinemagileak aldaketa soziopolitikoetatik kanpo bizi ez direla uste baitugu. Pelikulek gizartean eragiteko duten gaitasuna ikerketatik kanpo geratzen da, azterketa horren berezitasunengatik.

Ezin dugu ahaztu, Rosenstonekin bat eginez, zinemak ez duela historia islatzen, baizik eta memoria historikoa sortzen duela³, artefaktu filmikoa eraikuntza-lan bat den heinean. Eta, errealitatearen eraikuntza diskurtsiboa da; diskurtso sozial desberdinen bidez eraikitzen dugun pentsamoldea. Horregatik, filmak beren testuinguru historiko, politiko, sozial eta kulturalean kokatu behar dira. Hau da, zinema eta gizartea elkarri eragiten dioten bi esparru dira: gizarte bakoitzak bere interes eta ezaugarri soziopolitiko-ideologikoak ditu, eta zinemagilearen bidez ezaugarri berezi horiek zinemari eragiten diote, zinemagilea gizartearen barruan dagoen heinean. Eta, era berean, zinemak gizartean eragiteko gaitasuna du, bere ezaugarriei esker. Zinemak eta gizarteak elkar elikatzen duten unibertso horretan, filmek diotenari berebiziko arreta eskaini diogu, irudiak oso egokiak baitira gizarte batek garai jakin batean irudikatu eta sortu duena azaltzeko. Analisi honetan, ordea, orainalditik eginda dagoen heinean, gure hausnarketak orainaren eta iraganaren arteko harreman estu horren galbahetik igaro behar du.

Interesgarria da egungo zinema historikoaren ikerketaren bidez gizarteak gure hurbileko iraganaz duen pertzepzioa antzematea; gaur egun memoria historikoaren inguruan egin diren lanak nola ikusten ditugun aztertzea, eta ikus-entzunezko horiek hain gatazka gordin eta mingarria nola pantailaratu duten aztertzea; izan ere, ezinbestekoa da gure iraganari begiratzea etorkizuna eraikitzeko. Horregatik, ikerketa honek darabilen gaia bi zutabekoa da: alde batetik, egileak ulertzen du egungo testuinguru sozio-politikoak baldintzatu egiten duela gizartea iraganaren oroimena, eta, bestetik, elkarrekintza dagoela gizarte zinematografikoaren artean, zuzendariak ez baitira errealitate horretatik isolatuta bizi. Hau da, aztertutako filmek ezaugarri komunak badituzte, horiek gizartearen berezko ezaugarriak izango dira; zinemagilearen ikuspuntua, berriz, bere filmean ikus dezakegu. Giza eskubideen urraketa sistematikoen kasuetan, justizia trantsizionalak egia, justizia eta erreparazioa bilatu ditu, bai eta berriz ez gertatzeko bermeak eskatu ere. Zeregin horretan, memoria historikoak badu zeregin garrantzitsua.

Ferrok zinema ekoizten duen eta filmak jasotzen dituen gizartearekin duen harremana azpimarratzen badu ere, bere azterlan asko film *historikoen* analisiak dira, eta berak aurkitu nahi dituen harreman horiek hobekien islatzen dituztenak aukeratu ditu, non filma historiaren eta dokumentu historikoaren eragilea den. Horixe da, hain zuzen ere, hemen gauzatu duguna: harreman horiek adierazten dituzten filmak aukeratzea sakonki aztertzeko. Historialari galiarrari jarraituz, filmak errotik aztertuz gero, atzean dagoen errealitate sozial eta historikoa ezagutzea ahalbidetu daiteke. Filmak aztertzeko eta zinemaren eta historiaren arteko harremanak ulertzeko garai hartan nagusi zen positibismoa hautsiz, Ferrok (1975) oinarritzko lau zutabe ezarri ditu:

³ Nolanahi ere, filmak gutxieneko baldintza batzuk bete behar ditu, edozein filmak ez baitu memoria historikoa eratzeko gaitasunik.





1. Zinema dokumentu gisa erabiltzeko beharra, irudikatu nahi den errealitate historikoa aztertzeko, bai eta filmen erabilera eta funtzioak analizatzeko ere, prozesu historiko eta sozial zabalagoei dagokienez.
2. Zinemak gizartearen historiaren eragile edo sortzaile gisa duen eginkizun nabarmena aitortzea. Zinemaren bidez, irudikapen historikoen egiazkotasunaren eta fidagarritasunaren arazoaz eta gertakari historikoak kolektiboki irudikatzeko moduei buruz hausnartzea. Horri esker, gogoeta egin daiteke iraganeko irudikapenen egiaz eta fidagarritasunaz, bai eta gertakari historikoak eszenaratzeko eta masiboki adierazteko moduei buruz ere.
3. Hizkuntza zinatografikoaren arazoa eta zinemagileek gertakari historikoak estetikoki nola interpretatzen dituzten azertu beharra.
4. Filmak ekoizten eta jasotzen diren gizarte-esparrua eta eremua kontuan hartzea. Zineman -fikziozkoak zein dokumentalak- orainaren gainean nabigatzen duen iragan baten errepresentazioak agertzen dira; Ferreorekin bat etorritik, gaurko eta atzoko gizarteak alderatuz, filmaren eta haren ekoizpen eta dibulgazio-baldintzen arteko lotura konplexua ezartzea lortuko litzateke.

Film *historiko* bat aztertzen duen ikertzaileak hainbat auziri egin behar dio aurre: zer irizpide mota erabili behar dira ikus-entzunezko lan bat epaitzeko? Edo, zer ekarpen egiten dio zinemak iraganari buruz dugun ikuspegiari? Rosenstonek ohartarazi duenez, erantzunik errazena eta okerreza irudiak gertakarietara nola hurbiltzen diren aztertzea litzateke. Baina hori alferrikakoa da, zinemagileak ez baitu gertakizuna zehazki irudikatzen, aspergarriegia izango bailitzateke ikus-entzulearentzat:

El film más aburrido de todos los tiempos fue el programa de la PBS, Adams Crhronics. En un extraño esfuerzo por conseguir la mayor veracidad histórica, en esta serie sólo se utilizaban palabras que hubieran sido realmente escritas por algún miembro de la familia. Nadie pensó en la diferencia abismal entre el lenguaje escrito y el oral y las consecuencias que de ello se derivan. (Rosenstone, 1997, 17. or.)

Zemon Davisek (2012) gai historikoak irudikatzen dituzten filmek kanon narratibo eta formalak nola eratzen dituzten aztertzea proposatzen du, beste arte batzuetatik, hala nola literaturatik eta pinturatik, eta diziplinatik sortutako irudikapen historikoen bidez. Sorlinek ere (2005, 28. or.) bide beretik jotzen du esaten duenean garrantzitsuena ez dela kritikatzeko, baizik eta ulertzea filmak nola lortzen duen ikus-entzulea erakartzea mezu bat ematen duen aldi berean. Soziologo honek garatu zuen metodologia zeinuen azterketa da, eta horren bidez, hizkuntzaren, irudien, muntaketaren, soinuaren eta eduki zinatografikoen lanketan sakondu du. Sorlinek filmak azertu zituen adierazpen ideologikoekin eta haien testuinguru sozialarekin lotutako praktika adierazgarri gisa. Hau da, ekoizpen zinatografikoek gizarteak bere buruaz dituen interpretazioak eta bertan agertzen diren gatazkak erakusten dituzte. Horregatik, berak ezarritako ildo hau oso baliagarria izan da.



Beraz, erabilitako analisi-motak argi eta garbi identifikatzen du zuzendariak⁴ aukeratutako gaiari buruz azaldutako ikuspegia, bai eta beren ikuspuntuak azaltzeko erabili dituzten soinu- eta ikus-baliabideak ere. Irudiek eta soinuek nola funtzionatzen duten ere erakusten du, zuzendariaren *mezua* ikusleari helarazteko.

2.1. HIPOTESIAK ETA HELBURUAK

Lan hau egiteko, hiru hipotesi ezberdinetatik abiatu gara: alde batetik, fikziozko zinemaren balioa oroimen historikoaren baliabide gisa; alegiazko unibertso bat sortzeak ez duela zinema mota horrek memoria historikoari dagokionez duen balioa deuseztatzen. Bestalde, zinemak oroimena sortzen du eta ideiak adierazten ditu diskurtsoen bidez; azkenik, gizartearen –zentzu zabalean, politika barne– eta fikziozko zinemaren artean eraikitako harremana egiaztatzea.

Bigarren hipotesia hirugarrenarekin lotuta dago, eta fikziozko zinemaren eta gizartearen arteko lotura horrek espainiar Estatuko XXI. mendeko aldaketa sozialekin eta sorkuntza zinematografikoarekin du zerikusia.

Eta horri eutsiz, behaketa-eremu bat eta galdera-eremu bat planteatu ditugu, ikertzailearen eta ikerketa-objektuaren arteko solasaldia sortzeko. Ikerketa honen helburu nagusia XXI. mendean Estatuko zinemak zer nolako oroimen historikoa irudikatu duen ezagutzea da. Hortik abiatuta, zinema lau ikuspuntutatik aztertzen da, baita haren eta gizartearen arteko elkarrekin ere. Lehenik eta behin, zinemak II. Errepublika, 1936ko estatu-kolpea eta ondorengo gerra eta diktadura erakutsi dituen ezaugarriak aurkeztea. Bigarrenik, zinemak ideiak eta kontzeptuak transmititzeko duen gaitasuna, eta horren bidez memoria historikoa nola irudikatzen eta sortzen den. Azken bi helburuak zinemaren eta gizartearen arteko elkarrekintzari buruzkoak dira: alde batetik, errealitate sozialak zineman izan duen eragina; bestetik, zinemak zein errealitate berriak eraikitzen dituen.

Kontakizunak zineman sortzen duen hunkipena oso garrantzitsua da: gure zuntz sentibera ukitzen du, sentipenak sustatzen ditu eta pentsamendua aktibatzen du. Horretarako, planifikatu, sistematizatu eta irudia eta soinuarekin uztartu behar dira. Era berean, alor hau oso interesgarria bada ere, ikus-entzulearengan sortzen dituzten sentipenak ikerketatik at geratu dira. Halaber, filmen eragin sozial eta politikoa ikerketa honetatik kanpo geratu da; hemen ez da neurtzen filmak gizartean eragiteko duen gaitasuna. Filmaren barruan aurki

⁴ Doktoregaia film-artefaktu baten autoretzaren problematikaz jakituna da, lan kolektiboa den heinean, ekoizpen-prozesuan hainbatek lan egiten baitute. Ekok (1987) autore eredu proposatzen du, non irakurle enpirikoak hipotesi interpretatibo bat formulatzen duen. Horrela, autore-eredua testu-estrategia baten atzean agertzen den subjektua da, testuak berak aurkezten duen bezala. Kontzeptu teoriko horretatik unibertso errealerara jauzi egitea ezinezkoa den heinean, doktore tesi honetan autore ereduari buruz ari garen arren, autore enpirikoaren zenbait datu interesgarri bildu ditugu.



ditzakegun elementuak doktore tesi honetan aztertutakoak dira, Metzke (2002) *film-egitate* deitzen duena, testu filmikoaren materialtasuna (Zunzunegui, 2007, 52. or.).

2.2. METODOLOGIA

2.2.1. IKERKETA-LAGINA

Ikerketa hau burutzeko, aurretiazko azterlanak eta teoriak berrikusi dira eta, hala, abiapuntuko esparru teorikoa ezarri da eta lan honi sendotasun teorikoa eman zaio. Hipotesiak egiaztatzeko, memoria historikoaren inguruko garaiko joera soziologiko nagusien eta unean uneko filmen arteko elkarrekotasuna aztertuko dugu. Lagina osatzeko, milurteko honetan, 2000 eta 2018 artean, Espainiako Estatuan ekoiztutako fikziozko filmen lehen analisia egin da, eta horietako lau hautatu dira azterketa sakon bat egiteko, alegia, ikerketa honen muina. 2000. urtetik aurrera, memoria historikoaren testuingurua eta gertatutako aldaketa soziopolitikoak hartu dira kontuan metodologia ezartzeko. Ikusienez, memoria berreskuratzeari dagokionez, XXI. mendearen hasierak ekimen eta gertaera berriak ekarri ditu. Horregatik jarri da abiapuntu 2000. urtea, aurreko garaitik bereizten dituen ezaugarri garrantzitsu ugari dituelako, aro berri gisa hartzeko moduan. Bestalde, ikerketa film luzeko⁵ fikziozko ekoizpenetan zentratzen da, eta, beraz, dokumentalak eta bestelako generoak hortik kanpo geratu dira. Alde horretatik, uste dugu fikzioak dokumentalak duen balio bera duela errealitate bat deskribatzeko. Aztergai dugun errealitatearen konplexutasuna handia bada ere, fikzioak errealitate gogor hura ulertzeko baliabide egokiak eskaintzen ditu.

Erabilitako irizpidea dokumentazio-fasean zuzendariek arreta berezia jarri dieten filmak hautatzea izan da. Gainera, lehen lagina egiteko, landutako gaiak gain, haren ezaugarri zinematografikoak hartu dira kontuan, nolakotasun estetiko ukaezinak dituzten filmak. Eduki duten arrakasta ere kontuan hartu da. Oro har, Estatuko zinema minoritarioa da, eta aztertzen ari garen gaia jorratzen duten filmek ez dute aparteko harrera hoberik. Aztertzen ari garen garaia jorratzen duten filmen artean, hautatuek ikus-entzule gehien izan dute, Estatuko zinema-areto handienetan proiektatu dira eta gehienak zinemaldi ospetsuetan estreinatu dira. Interesgarria izan arren, ez dira kontuan hartu ekoizpen eta hedapen txikiko fikzioak, hala nola arte-zinema; izan ere, gizartearen eta zinemaren arteko harremana aztertu nahi bada, bidea da ikusle asko izan dituztenak aztertzea, hain zuzen ere, gizartearen zatirik handienara iritsi direlako. Arrazoi berregatik, ez dira kontuan hartu gaia jorratzen duten Estatutik kanpoko ekoizpenak.

Unibertso beraren konplexutasuna sinplifikatzeko, lagina murriztu behar izan da azterketa sakonago baten alde, eta horietatik lauk behin betiko lagina osatu dute. Dokumentalak,

⁵ Cooper eta Dancingerri (1998) jarraituz, 30 minutu baino gehiago dituzten filmak dira horiek.



albistegiak eta fikzioak ez ezik, azken horren barruan ere aniztasun hori kontuan hartu behar da, eta, hortaz, hurbilketa desberdinak eskatzen dituzte (De Pablo, 2001, 20. or). Ikerlan honen lagina osatzeko, sailkapen bat egin da, iragana errepresentatzeko moduak aintzat harturik. Autore askok argumentu-filmak hainbat sailkapen proposatu dituzte, historiarekin duten loturaren arabera: horietako batzuk labur geratzen dira eta beste batzuk gainjarri egiten dira. Behin betiko sailkapen zehatzik ezean, ikerketa honek horien konbinazio bat egiten du eta fikziozko zinema historikoaren estrategia sorta bat proposatzen du. Horrela, lehenik eta behin, iragana *bizipen-eran* irudikatu dutenak ditugu, hau da, nola bizi izan zuten ulertzen laguntzen dutenak. Bigarrenik, *berreraikitze-era* dago, egungo protagonisten esperientziatik abiatuta iragan hori ulertzen saiatzen direnak. Hirugarrenik, iraganaren *gerturaketa hapurtzailea/berria* egiten dutenak, ordura arte jorratu gabeko ikuspegi batetik. Azkenik, *historia aitzakiatzat* erabiltzen dutenak, hau da, iragana istorioaren bilgarria baino ez direnak, atze-oihala.

Gauzak horrela, ikerketaren lehen urratsa egiteko honako filmografia erabili da: *El mar* (Agustí Villaronga, 2000), *Silencio roto* (Montxo Armendariz, 2001), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002), *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *Para que no me olvides* (Patricia Ferreira, 2005), *El laberinto del fauno* (2006, Guillermo del Toro), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *La mujer del anarquista* (Peter Sehr eta Marie Noëlle, 2008), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *Estrellas que alcanzar* (Mikel Rueda, 2010), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), *Ispansi!* (Carlos Iglesias, 2010), *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010), *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), *Gernika* (Koldo Serra, 2016), *Un dios prohibido* (Pablo Moreno, 2017), *La higuera de los bastardos* (Ana Murugarren, 2017), *Incierta gloria* (Agustí Villaronga, 2017).

Estrategia-sortan ezarritako irizpideei jarraituz, honako film hauek osatu dute behin betiko lagina:

1. Bizipen-era: *Silencio roto* (Montxo Armendariz, 2001).
2. Berreraikitze-era: *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003).
3. Gerturaketa apurtzailea/berria: *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008).
4. Historia aitzakia gisa: *Gernika* (Koldo Serra, 2016).

Aukeratutako filmek ikuspegi orekatua ematen dute landu nahi ditugun aldarrikapenen eta errealtateen funtsari buruz. Filmak ekoiztu diren urteen bidez, denbora-tarte zabala hartu dugu zinemagileen berreskuratze-fenomenoaren bilakaera eta berezitasunak definitu ahal izateko. Horrekin ez dugu esan nahi beste film asko lehen aipatutakoekin lotzen ez direnik. Jakina, film hauek beste askorekin lotzen dira, beren testuinguru historiko eta teknikoarekin, eta, frogatu nahi dugun bezala, korrante historiko-sozial desberdinekin.



Analisiaren ikuspegitik, lau film horiek garrantzitsuak iruditzen zaizkigun zenbait baldintza betetzen dituzte:

- Duten garrantzia eta zuzendarien ospea egungo erreferente gisa.
- Horietan guztietan XXI. mendeko alderdi sozial, historiko eta kulturalak modu batera edo bestera aztertzeke behar beste elementu egotea.
- Oro har, zuzendarien film adierazgarrietako batzuk izatea, non beren estilo-aldaerak elkartzen diren.

2.2.2. ANALISI TESTUALA

Gure ikerketa-lanaren objektuak artefaktu-filmikoak dira, eta haien azterketari esker, helburu dugun garaiaren errepresentazioaren irakurketa egin daiteke. Ikerketa garatzeko historiografia hartu da kontuan, baina batez ere filmaren analisia erabili da. Historiografiari dagokionez, filmek jorratutako auziei erreparatu diegu eta, ondoren, nola irudikatu duten aztertu dugu. Baina garrantzitsua da zinemaren historiografia bera ere kontuan hartzea; izan ere, aurreko atalean ikusi den bezala, aukeratutako filmak testuinguru historiko eta sozial jakin batean sortu dira, hau da, testuinguruan kokatuta, eta jakin nahi dugu zinematik bat egin duen testuinguru horrekin edo, aitzitik, testuingurutik kanpo mantendu den. Eta, analisi asko erabili da filmek zer dioten eta nola esaten duten jakiteko.

Filmaren testua izan da abiagunea eta jomuga. Adu gehienak bat datoz esatean film bat aztertzeke ez dagoela prozesu estandarizaturik, hau da, ez dagoela mugitzerik ez dagoen metodo finkorik ez kontzeptu teorikorik. Egia esan, *adierazleen* antolaketa jakin batek (irudiak eta soinuak) ikus-entzulea *esanahi* jakin batzuetara nola eramaten duen deskribatzean datza analisia. Ondorioz, film bakoitzak bere ibilbidea du, eta hori da, hain zuzen ere, lan honen handitasuna eta arazoa. Komunean dituzten zenbait alderdiri erreparatu diegu, hala nola irudikatutako garai/gertakizunaren sinesgarritasunari edo zinemagintzaren, narrazioaren eta gaien ikuspegitik erabili dituzten ezaugarri berritzaileei, baina, filmak diskurtsoaren barruan bere kodeak eraikitzen dituen heinean, film bakoitzak bere kodifikazioa sortzen du. Horrek ez du esan nahi analisiaren oinarrian ezagutzaren beharrik ez izatea, baizik eta testuaren lehen mailako ekoizpen-prozesua ikertzeko gaitasuna eduki behar dela: analisiak ezagutza behar du, eta hortik abiatuta, batez ere, argumentua, hausnarketa eta irudimena izan behar ditu (Gómez Tarín, 2010, 7. or.).

Horri esker, kritika zinematografikoa eta film-analisia bereiz daitezke. Bi kontzeptu horiek maiz nahasten diren arren, kritikariak kritikaren bidez filmaren balioari buruzko bere ikuspegia eskaintzen duen heinean, analisia argumentuzko lan bat da, non analistak film baten osagai bakoitza –irudia, soinua, muntaia, eszenaratzea eta narrazioa– nola integratu den aztertzen duen, munduari buruzko ikuspegi jakin bat eskaintzeko. Ohiko



kritika zinematografikoa filmaren ikuskatze azkarraren ondorioa da eta obra orok sortzen duen hunkipenari erantzuten dio.

Kritikak, azken batean, kalitate estetiko edo artistikoari buruzko balio-judizioa azaltzen du, hala nola moralari edo etikari buruzkoa, berehalakoa da eta ikus-entzunezkoei/kontsumitzaileei zuzenduta dago (Zumalde Arregi, 2009. 258. or.). Analisia askoz ere objektiboagoak diren prozesuei dagokie, zehazki, zehaztasun metodologikoak, fideltasun enpirikoak eta egiaztapen esperimentalak osatzen duten ezagutza zientifikoari. Beraz, egindako lana kritikatik urrun dago. Hala ere, aipatu behar da artefaktu filmikoaren interpretazioak autorearen aztarna aurkitzea ere ahalbidetzen duela: errealitate eta ezagutza kultural zehatz batetik abiatzeaz gain, analistaren trebezia zer erreminta eta nola erabili dituen baita. Analistak filmari buruz zer jakin nahi duen, zein osagaitan oinarritzen den, zein zati erabili nahi dituen aukeratzen du. Honaino iritsita, eta emandako azalpenak kontuan hartuta, ikerketa hau ikuspegi estrukturalista batetik landu dela antzeman daiteke. Eta Zumalde Arregik argi azaltzen du estrukturalismoaren jarduteko modua:

El estructuralismo erige su protocolo analítico: fragmenta el discurso hasta dar con sus unidades constitutivas; y analiza las reglas de asociación (de afinidad o no) que ponen en relación esas unidades. En definitiva, saca a plena luz el proceso por el cual los textos producen sentido, explica por qué vías el sentido es posible, *rehace* (en términos generativos, no genéticos) *el camino del sentido*. (2006, 203. or.)

Testuei so eginez, *obrak* ulertu ditugu, zentzua sortzeko mekanismoak irudikapen hautemangarriak ematen dizkieten formak bezain egituragarriak baitira: «el *texto* filmico es quien, al ponerse en funcionamiento y convertirse en *obra*, apunta explícitamente su significado literal y dirige el tráfico de valores connotativos y transnotativos» (Zumalde Arregi, 2006, 37-38 or.). Interpretazioa metodologiaren oinarri, doktorego-tesi hau paradigma hermeneutiko interpretatiboan kokatzen da.

Hortaz, film bat aztertzeke metodologia unibertsalik ez dagoela jakinik, ikerlana egitura-analitik jorratu dugu, bide egokia delakoan. Pelikulen edukia aztertzeaz baliatu gara, erreferentzia historiografikoak erabiliz, bai eta hizkuntza zinematografikoan eta artistikoan oinarritutako testu-analisiak ere. Artefaktu filmikoez zer dioten azaltzea garrantzitsua den arren, arduratzen gaitu, halaber, esaten dutena nola esaten duten ulertzeak, komunikazioaren esparruan egonda, non oinarritzkoa baita diskurtsoaren –bere esanahi potoloan– barne-mekanismoa ezagutzea, uste baitugu forma ez dela diskurtsoaren zerbitzura dagoen tresna, diskurtsoaren beraren zatia baizik.

2.2.2.1. Testuaren analisisia: diskurtsoa eta Istorioa

Tradizioz, analisi zinematografikoak lau esparru nagusitan jardun du: enuntziatiboa –gaia–, narratiboa –kontakizunaren edo egitura narratiboen azterketa–, formala –irudiaren,



soinuaren edo irudikapen filmikoaren analisia-, eta testuingurua-komunikazio-prozesuaren eta ikuslearen arteko harremanaren azterketa- (Montiel, 1999, or. 34-36). Ikerlan honek alderdi enuntziatiboak, narratiboak eta formalak hartu ditu hizpide. Hiru ardatz horiek elkarren beharra dute, eta, horregatik, ezin ditugu bereizi: enuntziatiboak gaia aztertzeo aukera ematen digu; analisi narratiboaz pertsonaiak, gertakizunak eta egitura narratiboak jorratu ditugu; eta, ardatz formalaren bidez, alderdi figuratiboak, plastikoak, sinbolikoak eta metaforikoak interpretatu ditugu. Tresna horiei esker, filmek ematen dituzten ideiak eta kontakizunak azal ditzakegu. Lagina osatzen duten obren sena ulertu nahi dugu, baita horiek irudikatzen eta sortzen duten munduaren ikuspegia ere, kreatu diren gizartearekin nolako elkarriketa duten ezagutzeko.

Azterketa honek, beraz, bi alderdi ditu ardatz: *testuko* eta *diskurtsoko* zer elementu diren esanahi-sortzaileak memoria historikoari dagokionez, eta, nola irudikatzen duen teknika zinematografikoak kontzeptu hori.

Testu narratibo orok adierazpen bat -*diskurtsoa*- artikulatzen du eduki bat -*istorioa*- irudikatzeo (Zunzunegui, 2010, 183. or.). *Zeinuak* bi atal ditu: *adierazlea* eta *adierazia*. Ikuspegi narratibotik, *adierazlea diskurtsoa* da, eta *adierazia istorioa*. Honela, narrazioak, *diskurtsuaren* bidez, *istorioaren* gertakizunak irudikatzen ditu. Bada, atal horiek guztiak xehatu ditugu obraren barnealdea konprenitzeko. Film bat azertzean, ikus-entzunezko elementu formalak hartu ditugu kontuan: planoak, konposizioa, enkadraketa, muntaketa, soinua... Horrek guztiak harreman zuzena du kontakizunarekin.

Baina, horiez gain, haien diskurtoei, narrazioaren eta gertaeren segidei, ikuslearen eta pertsonaiaren jakinduriari, kontakizunaren denborari eta egiturari -ordena, iraupena, maiztasuna...- eta irudikatutako denbora-tarteen arteko desberdintasunei erreparatu behar diegu, besteak beste. Horri esker, egilearen asmoak ulertu eta oinarri kritiko-gogoetatsuagoak eta egokiagoak ezarri ahal izango ditugu.

Horregatik, filmak dioenari garrantzia eman diogu: ikerketa film bakoitzean oinarritu da, atal bana osatuz. Analisia modu independentean egin da, zinemak horietako bakoitzarekin dituen gaitasunak eta ekarpenak kontuan hartuta. Egitura-analisiak eskatzen duen bezala, ez da azterketa kuantitatiboa egin, kualitatiboa baizik. Analisi indibidualizatua, besteak beste, egile bakoitzaren garriak eta nortasunak islatzen du. Horrek ondorioak modu integratuan aurkezteko parada ere ematen du, haien elkarrekintzei esker.

Arreta berezia eskaini diogu pelikulek esaten duten horri, hots, mezuari. Hala ere, informazio-iturritzat ez ezik, objektu artistikotzat ere hartu dugu, bi analisiak ez baitira bateraezinak, bateragarriak baizik. Hautatutako irudiek, muntaiak eta emozio-dentsitateak "ikuspuntu" kontzeptura eramaten gaituen heinean, diskurtsuaren erdigunera garamatzate. Irakurketari ekiteko, filmaren diskurtsua ulertzen laguntzen duten aparteko elementuei, desbideratzei eta interpretazio-prozesuari lagun diezaiokeen guztiari erreparatu diegu. Aukeratutako film bakoitzaren barne-mekanismoen funtzionamendua ulertu nahi izan dugu. Egia esan, pelikula baten atzean diskurtsu jakin bat dago, eta gure eginkizuna diskurtsu hori kontakizunaren bidez deskodetzea izan da. Santos Zunzuneguik azaltzen duen bezala, «ningún artilugio humano -y un filme lo es, incluso



formalmente, por definición– deja de poseer una lógica constructiva, cuyos mecanismos es posible deconstruir» (1996, 10. or.). Horregatik, analisiak ulertu nahi du film batek nola, nondik eta zergatik sortzen dituen ezagutza-efektuak: «Se trata en suma, de asumir las leyes que gobiernan nuestra percepción, a sabiendas de su carácter histórico, provisional y variable» (1996, 10. or.).

Iraganaz diharduen filmak dioena baloratzeko, beste eremu batzuetan –historia, literatura edo poesia, esaterako– erabiltzen diren multzo berberen arabera ebalua ditzakegu: gaia edo bilbea, narrazio- eta irudikapen-teknikak eta amaitutako produktuaren egiazkotasuna. Filmak aztertzeko, Benetek proposatutako eredia erabili dugu (2014: 279-289. or), gure helburura hurbiltzen gaituzten atalak indartuz. Forma narratiboen azterketa sakona izango da, eta gure teoriak ilustratzeko garrantzi berezia duten eszenetan baino ez da egingo *déocupage*-a eta estilo-azterketa. Arreta berezia eskaini diogu lanaren azterketa testualari, alegia, testuarteari, enuntziarioari eta, jakina, interpretazioari.

Film batek dioena filmean bertan irarrita dago, eta gure xedea argitzea da, aurrez finkatutako ikuspuntuek herrestan eramatea saihestuz. Hala ere, subjektibotasun-maila interpretatzen dugunaren eta gure kulturaren arteko loturari zor zaio, norberak ariketa hermeneutikoari mundu-ikuskerara propioa ematen dion neurrian.

Film bat aztertzeko, ez da nahikoa hura ikustea; objektuarekin ezartzen den erlazioak sakoneko hurbilketa eskatzen du eta, ondorioz, hori berrikusi egin behar da filmaren gakoetara iritsi arte. Beraz, oso zaila da pelikulari buruzko analisi bat egitea nolabaiteko gozamen-mailarik gabe (Vanoye eta Goliot-Lété, 1992), eta zeregin horretan bikoiztasun banaezina gertatzen da: analistak pelikularen gainean lan egiten du, eta, aldi berean, analisiak egilearen pertzepzio- eta interpretazio-prozesuak aztertzen ditu, etengabe zalantzan jartzen eta berrantolatzen direnak (Gómez Tarín, 2010, 25. or.). Ikus daitekeenez, prozesu hura amaigabea da, ezin baitu behin betiko definizio egonkor bat lortu, baizik eta testuaren argumentua ulertzeko bidea erakutsi, inoiz ez interpretazio-egia garbia. Horregatik, hautatutako filmak aztertzen hasi aurretik, haiei buruz idatzitako material gehiena bildu dugu, abiapuntu jazoago bat izateko.

Halaber, ikertzaileek etorkizunean ikerketa hau kontuan har dezaten xedearekin, interpretazio berrien atari gisa egin dugu. Izan ere, artefaktu artistikoa objektu estetikitik bereiztean, Mukarovskyk (1977) dioen bezala, artefaktu beretik irakurketak adina testu atara daitezke⁶, betiere interpretazio-prozesuan hurrenkera-printzipio baten koherentzia errespetatzen bada. Eco (1987, 73. or.) ere zentzu berean mintzo da, esanez testu batek, azalean agertzen den bezala, hartzaileak eguneratu beharreko trebetasun-adierazpenen kate bat irudikatzen duela. Ildo horretan, etengabe zabalik dagoen analisi hermeneutikoaren prozesua ulertu behar da, ikerketa hau interpretazio-jardueraren emaitza baita nagusiki. Horrela, interpretazio hori ez da testuari egindako erreferentzia hutsa, autoreak fenomeno zehatz bati buruz egiten duen interpretazioa baizik. Abstrakzio-maila horri eutsiz, prozesuaren asmo handiari eutsi diogu, interpretatu beharreko testuak sortu zuen buru-

⁶ 'Artefaktu artistikoa' aztertzen ari den objektu gisa ulertua, eta, 'testua' azterlan bezala konprenitua.



jardueraraino atzera egin baitugu. Testuen analisiaren prozesu hermeneutikoak gure kontzientzia zuzendariaren egitura sakonak osatzen dituzten elementuetara bideratzea eskatzen du, horien bidez autoreak testuinguru partikularrean aurkeztu nahi duen errealitatea interpretatzeko.

Hala, obraren analisia egiteko unean, lau jarduera nagusi egin dira, hurrenkera zehatzekoak: dokumentazioa, deskribapena, lanketa eta interpretazioa. Egin beharreko lehen zeregina dokumentazioa da, hau da, filmari buruzko informazioa eta datuak biltzea, baita filmetik eratorritako testuak ere. Deskribapena, aldiz, interpretaziorako lehen urratsa da: edozein hipotesi ezartzeko abiapuntu bat hartu behar dugu, film-adierazletik zuzenean ateratako zehaztapen materialei erantzuteko. Beraz, sintagmen egitura, osaera, banaketa eta ezaugarriak, edo lehen mailako erlazioak bezalako parametroak eskuragarri daude testu zinematografikotik *découpage* on batetik ateratzeko –oinarrizko elementu guztien deskonposizioa–.

Gure eginkizunari heltzeko, planteamendu teoriko ia guztiak bat datoz beti zeregin bikoitza egin behar dela esatean:

1. Filma bere osagai eratzailetan banatzea (dekonstruitu⁷ eta deskribatu).
2. Elementu horien arteko erlazioak nola ezarri diren, eta osotasuna eratzeko mekanismoak azaltzea (berreraiki eta interpretatu).

Aumontek (1996) adierazi bezala, deskribapenak gutxienez hiru funtzio ditu, eta horietako bakoitza erabilgarria da helburu analitikorako. Lehenengo biak hitzaren jatorrian aurki ditzakegu: zerbait idatzi behar da –*scrivere*–, baina kontuak eman nahi zaizkion horretatik abiatuta –*de(-)*–, hots, deskribapena arreta zorrotz baten emaitza da, baina ez ditu gainditu behar deskribatutako objektuak adierazten duenaren mugak. Horregatik, egiazta daitekeen guztia baino ez dugu idatziko. Hirugarren eginkizuna ibilbide horren marrazketa da. Hau da, zer da orduan irudi bat deskribatzea? Bada, barnekoari, biltzen duen guztiari arreta jartzea, baina barruan duenari bakarrik –ezin da ezer gehitu–, eta arretaren ibilbideak trazatzea, lerro, irudi eta harreman gisa. Bestalde, interpretazioak filmak hartzen ditu datu-iturri bezala, eta horrek ez du esan nahi testuan gelditzea bakarrik; aitzitik, interpretazio horrek gure ezaguera eskatzen du interpretatu beharreko testuaren “mugak” gainditu ahal izateko. Halaber, Ekok hermeneutika interpretatiboaren mugak zeintzuk diren adierazten du 1987an *Limiti dell’interpretazione* (*Los límites de la interpretación*, 2017) izenburupean argitaratutako liburuan: beti ere, testuaren koherentziak lehentasuna izan behar du hartzaileek beren igurikimen-sistemen bidez aurkitzen duten zentzuaren gainetik. Beraz, testu batek esanahi asko izan ditzake, baina ezin dira mugagabeak izan: «las significaciones de un texto no pueden ser ilimitadas, cualquier formulación expresiva no puede funcionar como vehículo de cualquier significado, determinadas formas nunca serán portadoras de determinados significados, hay cosas que una película no dirá bajo

⁷Analitikoki desegin egitura berri bat emateko.



ningún contexto» (Zumalde Arregi, 2008, 226. or.). Beraz, doktorego-tesi honetan aztertutako filmari ez diogu esaten ez duen hori esleituko, baina, era berean, ez diogu eragotzi ere adierazi gabe esaten duena.

Grafikoek asko laguntzen digute egitura narratiboen konplexutasuna ulertzeko, eta, ondoren, adierazpen-arazoei heltzeko balio behar digute. Oso baliagarria da Hjelmsevek egiten duen *adierazpenaren* (adierazlearen) eta *edukiaren* (adieraziaren) arteko bereizketa; osagai horietako bakoitzari banaketa bikoitza esleitzen zaio formari eta funtsari dagokienez. Horrela, forma eta substantzia banaezinak dira eremu bakoitzean, formaren eta edukiaren arteko ohiko dikotomiak gaindituz. Kontakizuna esanahiak istorioa eguneratzen duen adierazlea da (*diegesia* sortuz); diskurtsoa, ostera, autorearen eta ikus-entzulearen (irakurlearen) eguneratze bikoitzaren bidez zentzua hartu duen adierazle bera da; horregatik denotazioaz eta konnotazioaz ari gara, bai eta kontakizun bat diskurtso batetik kanpo, eta alderantziz, egotearen ezintasunaz (Gómez Tarín, 2010):

	ADIERAZPENA	EDUKIA
FUN TSA	Zinema: ARTEFAKTU FILMIKOA	Istoria
FORMA	Kontakizuna	Diegesis
	Diskurtsoa	

Gómez Tarinek (2010) egindako taula

Testu filmikoaren bi elementuak aztertu ditugu: narrazioa eta errepresentazioa, hau da, gertaeren kontakizuna eta egoeren erreproduzioa. Hala, arreta berezia jarri diegu narrazioaren baitan dauden *istorioari* –kontakizunaren edukia–, *diskurtsoari* –istorioa komunikatzeko erabiltzen diren teknika eta baliabide espezifikokoak– eta *diegesisari* –sortutako unibertsoa–.

Irudi zinematografikoa nahitaez konnotatua den irudia da, batez ere, kamerak aukeratutako ikuspuntuagatik, angeluazioagatik, subjektua edo objektua bustitzen duen argiztapenagatik eta abarregatik (Gubern, 1994). Betiko adibidea da fotokazetaritzan ez dela gauza bera manifestarien aurretik edo manifestarien kokalekutik argazkiak ateratzea; horrelako hautaketek zeresan handia dute, are gehiago zineman, medioak eskaintzen dituen aukerengatik. Horrek ez du esan nahi denotazioa gutxietsi dugunik analisisa egiteko unean, baina egia da zaila dela biak bereiztea, batez ere kontuan hartuta konnotazioak gero denotazioak esango duenari bide ematen diola.

Deskribapenetik interpretaziorako bidaiak azalpena behar du. Esplikazioa jardunbide objektibo eta subjektiboen arteko inflexio-puntua da. Horrekin pelikulari zentzua ematen dioten loturak argitu ditugu. Horrela, adierazlearen eta edukiaren –esanahia– arteko lotura osatzen duten bi mailak aztertu ditugu: denotazioa eta konnotazioa.

Pelikula baten analisiari esanahi inplizituak eta sintomatikoak esleitu behar zaizkio. Horretarako, Bordwellek (1995, 59-60 or.) ezarri bezala, lau jarduera egin dira filmak aukeratu ondoren:



1. Esangura garrantzitsuenak hartu dira –inplizituak, sintomatikoak, edo biak.
2. Ereku semantikoak nabarmendu dira.
3. Filmaren gainean ereku semantikoen mapa bat marraztu da, maila guztietan, ezaugarri semantikoak dituzten testu-unitateak erlazionatuz.
4. Interpretazioaren berrikuntza eta baliozkotasuna frogatzea argudioak giltzatuz.

Beraz, diskurtso-analisan semantika aztertu da, hau da, testuaren diskurtsoak sortzen dituen barne-azalpenak analizatu dira, ikerketa honen kasuan, filmak oroimen historikoaren inguruan eraikitako irudia ulertzeko.

Gómez Tarínek (2010) proposatutako urratsak oso baliagarriak izan dira analisi bakoitzean eman beharreko pausuak zehazteko. Hala, haren ekarpena oinarri hartuta, honako taula honetan islatzen da jardunbidea:

Aurreko fasea	Fase deskribatzailea	Deskribapen- eta interpretazio-fasea	Interpretazio-fasea
Dokumentazioa	Azterketarako tresnak prestatzea.		
Découpage	Testuaren analisia		Kanpoko interpretazioak gogoan
Printzipio antolatzailea		Adierazpen-baliabideak	Analistaren interpretazio orokorra
Xedeak		Baliabide narratiboak	
		Enuntziazioa	
		Beste baliabideak	

Gómez Tarínek egindako proposamenean oinarritutako taula.

Eta, irudiek nola hitz egiten duten aztertu dugu, esaten duten hori nola esaten duten ulertzeko. Zunzunegui (2010) adierazten du irudi guztiek dutela estrategia diskurtsibo bat, eta gure eginkizuna hori adierazten duten gako egokiak identifikatzea izan da, pertzepzioaren eta semiotikaren ereku konplexuan gehiegi⁸ sakondu gabe, ez baita ikerketa honen xedea. Horrela, adierazpenari, edukiari eta funtzio semiotikoari erreparatu diegu. Identifikazioa obraren ezaugarri esanguratsua bada, iradokitzen dituen identifikazio desberdinei erreparatu diegu (lehen mailakoa, bigarren mailakoa eta kontakizuna).

Azken finean, memoria, hitzez eta testuz ez ezik, irudien eta filmen bidez ere igortzen dela uste dugu. Beraz, memoriak bide ezberdinak ditu, eta bakoitzak lagun dezake berreraikitzen, nor garen hobeto jabetzen edo bizitzen ari garen oraina ulertzen. Jarrera

⁸ Pertzepzioa mundua hautemateko moduz arduratzen den heinean, semiotika zentzuaz arduratzen da, eta, beraz, munduaren pertzepzioak ez du zertan mundua osatzen duten elementuen zentzua hautematek urrun egon (Zunzunegui, 2010, 55. or.). Horregatik, Ecol (1984) dio ez dakigula semiosia pertzepzioaren oinarria den, edo alderantziz, hau da, mundua bere osagaiei ematen dizkiegun zentzuen bidez antzematen dugu, edo alderantziz, mundua hautematean, osagaiei zentzua ematen diegu.

hori garrantzitsua iruditzen zaigu, gizabanakoaren eta herritarraren jarrera delako, gure etorkizunari eta gure gizarte-konpromisoei eragiten dien jarrera delako.



2.2.2.2. Egilea

Egile-ereduaren asmoak aztertu dira, nahiz eta egile enpirikoaren datu biografiko batzuk aipatzen diren. Tesi honetan, zuzendaria, edo zehazkiago, zuzendarien izen-abizenak aipatzen direnean, modu erosoagoan adierazteko izan da, baina atzean egile eredu dago. Hortaz, zuzendariari filmaren ardura osoa ematea gauzak erraztearren egin da, kontuan hartuta pelikula baten ekoizpena talde-lana dela. Aipatu behar da filmari buruz zuzendariak egindako adierazpenak argumentu gisa erabili direla, beti bere mailan, hau da, filmak dioenarekin alderatu dugu egia den jakiteko. Izan ere, argi eta garbi esan behar da ez dutela beti bat egiten zuzendutako filmak dioenarekin:

Porque pensar que una obra tiene que ver con las intenciones del autor es dar un salto conceptual que no podemos probar puesto que una obra puede reflejar las intenciones del autor o puede no reflejarlas en la medida en que el autor puede –o no– fracasar en su intento de plasmarlas. Por tanto, la única manera razonable de afrontar el análisis es estudiar la obra y no las intenciones del autor porque la obra no nos garantiza que las intenciones del autor empírico estén contenidas en la obra tal y como aparece ante nuestros ojos. Una cosa es lo que el autor quiso decir y otras es lo que dijo. Por tanto, debemos estudiar lo que dijo a través de la obra y no al revés, ya que aunque el autor sostenga que su obra significa algo, habrá que compulsar esa afirmación con la obra para ver si dijo eso o dijo otra cosa. (Zunzunegui, 2007, 56. or.)

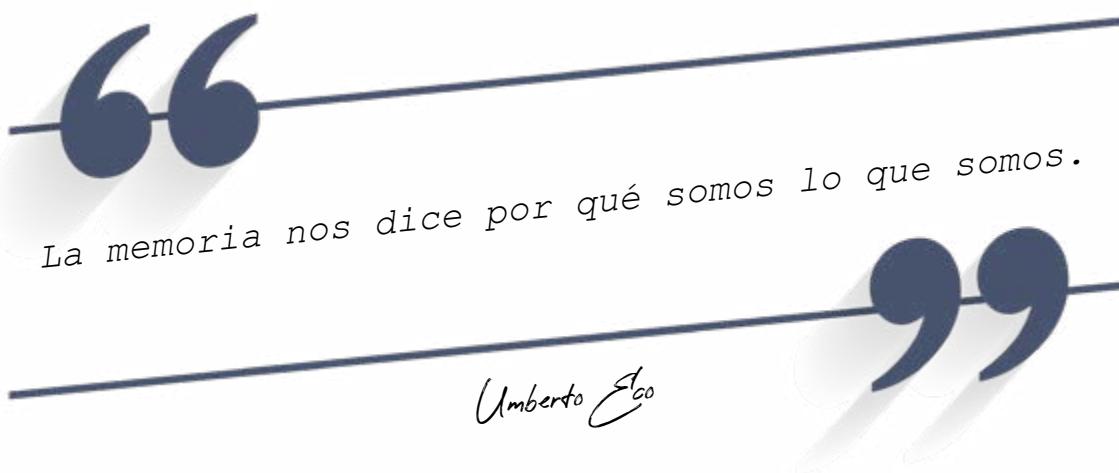
Atal bakoitzaren hasieran zuzendarien biografia txikia aurkeztu dugu, baita zuzendariak aztertutako filmari buruz egindako adierazpen esanguratsuenen bilduma ere. Kasu batzuetan, zuzendariaren ibilbidea eta egindako adierazpenak ikusita, haren asmoa zein izan den antzeman dezakegu. Eta asmoa zein den jakiteak interpretazioari lagun diezaioke. Baina, Zunzunegui dioen bezala, zuzendariaren asmoak eta filmak diotenak ez dute zertan bat etorri behar, eta, beraz, obraren bidez esaten duena aztertzea da bide zuzena. Doktore-tesi honen autoreak horri eutsi dio batez ere, filmak dioenari.

3.



**OROIMEN HISTORIKOAREN,
GIZARTEAREN
ETA ZINEMAREN ARTEKO
HARTU-EMANAK**





Lan honek memoria historikoaren, politikoaren eta zinemaren arteko harremana jorratzen duenez, analisia hiru ardatz horien bidez abiatzen da. Lehenik eta behin, oroimenaren inguruan arituko gara: adituek orain arte gaiari buruz ikertu dutena azalean jartzen da batez ere, memoria kolektiboari eutsiz, hori baita ikerketa honen funtsa. Bertan oroimena eta historiaren arteko bereizketaz ere jarduten da.

Hurrengo urratsa politikan eta gizartean oinarritzen da; izan ere, ikusiko dugunez, memoria kolektiboaren funtzio bat gizarte-eraikuntza da. Beraz, XXI. mendean gizartean zein politikan gaiaren inguruan eman diren urratsak azaltzen dira.

Literaturaren berrikuspena amaitzeko, zinemaz arituko gara: batetik, filmek hartzaileei ematen dieten sinesgarritasunari buruz eta, bestetik, ikus-entzunezkoen industriak berak erabiltzen dituen ulergarritasun-kodeak aztertzen dira, ez baita gauza bera gertatutakoa eta gertakizun horren irudikapena.

3.1. HISTORIA ETA OROIMEN HISTORIKOA

3.1.1. SARRERA

“Mantener la cohesión interna y defender las fronteras de aquello que un grupo tiene en común, en lo cual se incluye el territorio (en el caso de los estados); he aquí las dos funciones esenciales de la memoria común.”

Michael Pollak

Azken bi hamarkadetan, memoria historikoak berebiziko garrantzia hartu du espainiar Estatuan. Iraganarekiko –batez ere, gertukoa– interesa nagusitu da eta hainbat diziplinatik izan da aztertua: kazetaritzaren ikuspegitik erreportaje eta dokumental ugari egin dira; zinemak gai hori bereganatu eta jorratu du, hurrengo ikerketan ikusiko dugun bezala; eta, maila akademikoan eta ikertzailean ere, asko hitz egin da memoria historikoaz. Hala, 80ko hamarkadatik aurrera, historiografian, soziologian, filosofian, antropologian edo ikerketa kulturaletan memoriaren dimentsio soziala aztertu duten azterlanen kopurua nabarmen hazi da mundu mailan, eta horietako batzuek *boom* gisa erakutsi dute gertaera hori. Soziologia, psikologia edo antropologia soziala bezalako esparru akademikoetan asko eztabaidatu da historia zientzia ala diziplina den. Horregatik, gai honen ezaugarriak nabarmenena bere diziplinartekotasuna da. Zinema edo literatura bezalako ikerketa kulturalen ekarpenek agerian utzi dute iragan traumatikoari ikuspegi global batetik heldu behar zaiola, ez bakarrik diziplina baten baitan.

Era berean, aurkeztutako esparruan badira argitu beharreko kontzeptu batzuk aurrera egin aurretik. Lehenik eta behin, oroimena eta historia bereizi behar ditugu; izan ere, askotan nahaspila sortzen da eremu horretan, eta, aurrera egiteko, ikerketa honen ildo zehaztu behar da.

George Orwellek historia garaileek idazten dutela zioen¹ eta, beraz, etengabe berridazten da. Honek nolabaiteko arrazoiak du atzean, gertaera beretatik ikuspegi ezberdinak ateratzen baitira garai ezberdinetan. Bi ildo nagusi daude historiaren inguruan: batzuek hermetikotzat

¹ Berez, esaldia Tacitus (K.a. 117 – K.a. 56) erromatar historialariarena da.





jotzen duten bitartean, beste hainbatentzat aldatu egiten da denboraren poderioz. Gauzak horrela, Pierre Norak (1997) dio ez direla historia eta memoria nahastu behar. Historia iraganeko gertakizun nabarmenenen erregistroa da², eta memoriak, berriz, uneoro eraikitzen eta suntsitzen dira. Maneiatu eta aldatu egin daitezke. Oroimen historikoa gure buruan iraganaren pertzepzioa aldatzen den bezala aldatzen da. Hain zuzen ere, ikerlari horri egozten zaio memoria historikoaren kontzeptua.

Paloma Aguilar Fernándezek ere iragana eta historia bereizten ditu: iragana xede jakin batzuetara bideratuta erabiltzen den bitartean, botere edo ideologia baten tresna egiaztagarri gisa, historia egia objektiborako hurbilketa bat da metodo zientifikoaren bidez (Aguilar Fernández, 1996).

Aitzitik, autore batzuek diote historia ere etengabe aldatzen ari dela. Adibidez, Robert A. Rosenstonek dio historia, idatzizkoa barne, gertakizunen berreraiketa dela, eta ez isla zuzena; halaber, zientzia historikoa Mendebaldean une jakin batean egiten den produktu kultural eta ideologikoa da: «dicha ciencia no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado» (Rosenstone, 1997, 19-20. or.). Miguel Chamorro Maldonadoren (2014) ustez, historia iragana ez ezik, oraina eta etorkizuna ere bada, errealitatearen eraikuntza sozialean oinarrituta proiektatzen dena. Hau da, historia aldatuz doa gizartea aldatu ahala –aurrerago ikusiko dugun bezala, frankismoaren historiak eta demokraziaren garaikoak ez dute zerikusirik; are gehiago, talka egiten dute–. Askotan esaten da garaileek idazten dutela historia, eta horrela da ildo honen ikuspegitik. Atzera begiratu besterik ez dugu egin behar, non Europako errege eta jauntxoaren arteko borroka jasotzen dituzten antzinako testuek irabazlea goraiatu eta mitifikatzen zuten bitartean, galtzaileak gutxiesten zirela ohartzeko.

Egia da, halaber, Chamorro Maldonadok ez dituela historia eta memoria bereizten, biak gauza bera bailiran. Baina, lehen aipatu bezala, beste batzuentzat guztiz gauza ezberdinak dira, hau da, urteen poderioz aldatzen ari dena memoria izango litzateke, historia finko mantentzen den bitartean. Historiak, beraz, egitateak biltzen ditu, frogagarriak diren gertakizunak; memoriak, baina, garai jakin bateko pertzepzioak biltzen ditu. Pertzepzio hori orainaren ikuspuntutik hartzen da beti, eta aldatu egiten da denboraren poderioz. Beraz, historia itxia da, eta memoria, irekia, urteak pasa ahala aldatuz doana. Bi garaien artean –iragana eta oraina– dagoen iragazkortasuna aztertuz bereiz daitezke historia eta memoria (Moral, 2012): historia iraganetik kanpo bakarrik landu daiteke; memoria, berriz, iraganaren eta orainaren arteko harremanetik abiatuta egiten da, batetik bestera jauzi eginez. Nolabait esateko, memoria kolektiboa egungo esperientzia politikoetatik sortzen da. Ikerlan honen autoreak, eztabaidak eztabaida, lan honetarako historia eta memoriaren arteko bereizketa hori errespetatzearen alde egiten du.

Horretan ere, beste eztabaida bat sortzen da: zeri eman lehentasuna. Elie Wilsenek (1996) salatzen du historiografiak garrantzi handiagoa ematen diela dokumentu objektiboetara testigantzen-adierazpenei baino (Mèlich, 2000n aipatua). Pierre Norak (1997), aldiz, bien

²Hala ere, erregistro hori ez da inoiz neutrala; beti izango da osatugabea eta gatazkatsua.



arteko aurkakotasuna aztertu du eta memoria kolektiboa gero eta azkarrago historizatzen dela ondorioztatu du. Iraganarekin harremana galtzen dugun heinean, gure oroimena historia bihurtzen da. Bere ustez, prozesu hau atzerazina eta oso politikoa da. Hala ere, ezin da historia oroimenaren bidez soilik eraiki, esan bezala, osatugabea, partziala, subjektiboa eta hautakorra delako. Memoriak gertaera errealetan oinarritu behar du, ez du balio norbaitek gogoratzen duela esateak. Haien lekukotza eta testuingurua alderatu behar dira. Horregatik, José Vidal Pelaz López eta Matteo Tomasoni bien arteko uztarketaren alde agertu dira:

La Historia no se construye solo a base de los recuerdos de sus actores, la Historia debe acreditar hechos, luego susceptibles de análisis e interpretación. Frente a la subjetividad de la memoria, la Historia no opone, como podría sugerirse, la objetividad inmaculada del investigador aséptico, sino la profesionalidad del estudioso que, junto al testimonio de los protagonistas, rastrea en busca de todo tipo de fuentes documentales. (Pelaz López eta Tomasoni, 2011, 3. or.)

Bi ikerlari horien arabera, memoria hautakorra izan daiteke, aztoratzen gaituena ahazteko joera baitu. Baina historiak ezin du hori egin. Historiak garai bat eta bere protagonistak ulertzeko gako guztiak azaldu behar ditu. Helburua ez da soilik esperientzia dramatiko pertsonalak eraikitzea, haratago joatea baizik; komunitate osoak bizi izan duena ere interpretatu eta zehaztu beharra dago.

Txetxu Aguadok (2015) gai bera lantzen du, baina termino ezberdinetan. Eztabaida sutua izan da pertsonen memoriaren eta nazioen historiaren artean hautatu behar ote den gaiaz, baina eztabaida faltsua da. Batak ez du bestea ordezkutzen; ezinbestekoa da ulertzea bata osatu gabe geratzen dela bestea gabe bere eginkizuna betetzeko. Autorea dauden interpretazioez ere arduratzen da:

No se trata de oponer una visión dura del pasado a otra mucho más llevadera, sino de saber cuál de las dos facilita el duelo asociado a la rememoración, el cierre de las heridas, y una reconciliación asentada sobre bases estables. Se aboga por una reconciliación que no reabra el dolor del pasado en los momentos más insospechados, y haga imposible la convivencia. No se habla, lógicamente, de olvidar, sino de colocar en el lugar adecuado el dolor que imposibilita la vida. (Aguado, 2015, 770. or.)

Ikerlari gehienak bat datoz historia ezin dela soilik memoriaz eraiki esatean, baina Farid Samir Benavides Vanegas haratago doa oroimen kolektiboak historia ere behar duela esanez:

Las luchas por la memoria se dan entre diversos actores que reclaman el reconocimiento y la legitimidad de su palabra y de sus demandas. Por ello la memoria de los grupos marginados surge con una doble pretensión: la de decir la verdad de su victimización y la de reclamar justicia (Jelin, 2002; Reyes Mate, 2003; Reyes Mate, 2008). Pero la memoria requiere de la historia para no caer en una presentación unilateral o distorsionada del sufrimiento de las víctimas, por ello la memoria no puede ser simplemente universal o colectiva, debe también ser histórica. (Benavides Vanegas, 2015, 190. or.)

Beraz, historia eta memoriaren arteko talka nahiko berria da, memoria ez baita beti lehen mailan egon. 60ko eta 70eko hamarkadetan eztabaida intelektualetatik at zegoen. Denbora



pasa ahala, historiografiaren munduan sakonki barreiatu eta iraganaren bertsio pribilegiatua bilakatu da, historiaren kaltetan (Nora, 1997). Huyssenen arabera, memoriari buruzko diskurtsoak indartu egin ziren European eta AEBetan 80ko hamarkadaren hasieran. Bere ustez, 90eko hamarkadaren amaierarako, Holokaustoaren memoriari buruzko diskurtsoa globalizatu egin zen, tropo unibertsal bat bihurtuz, trauma historikoaren metafora, hainbat genozidioei begiratzeko prisma (Arroita eta Otaegi, 2016).

Memoria bi talde nagusitan bana daiteke: indibiduala, hau da, norbanakoak duena, eta kolektiboa, herri edo komunitate batena –batzuek memoria historikoa, soziala edo publikoa deitzen diote horri–. Biek elkarri eragiten dioten arren, ikerketa hau egiteko arreta bigarrenari jarri diot, betetzen duen funtzioagatik. Egia esan, praktika historikoaren eta gizarteak oroitzapenak gordetzeko beharraren arteko sintesia da (Barrenetxea, 2008). Iraganaren erreferentziak gizartea osatzen duten talde eta erakundeak kohesionatzeko eta horiek munduan duten lekua aldarrikatzeko balio du (Pollak, 1989). Talde jakin batean historia partekatzen duen memoriak berebiziko garrantzia du nortasun kolektiboa eta indibiduala sortzeko eta mantentzeko (Nora, 1997). Memoria kolektiboa, beraz, gertakizunen eta iraganeko interpretazioen arteko ekintza kolektiboa da, eta parte-hartzeak sentimenduak areagotzeko nahiz talde horren muga sozialak finkatzeko balio du. Talde horiek anitzak eta tamaina desberdinetakoak izan daitezke: alderdi politikoak, sindikatuak, elizak, eskualdeak, erregioak, klanak, familiak, nazioak...

Memoria kolektiboaren kontzeptua 1925ean Maurice Halbwachs filosofo eta soziologoak ekarri zuen aurreneko aldiz *Les Cadres sociaux de la mémoire* liburuan. Esparru horretan sakontzen jarraitu eta memoria indibiduala osatzen duten *erreferentzia-puntu*en garrantziaz hitz egin du (1950), gure barnetik parte hartzen dugun kolektibora igarotzen baitira. *Erreferentzia-puntu*ez inguratuta gaude; hala nola, monumentuek, ondare arkitektonikoen, paisaiak, datek eta pertsonaia historikoen, tradizioek eta ohiturek, elkarrekintza-arauek, folklorak, musikak eta sukaldaritzak eragina dute memoria kolektiboan. Halbwachsen ustez, memoria kolektiboa eta memoria indibiduala elkarrekin bizi dira negoziazio-prozesu bati esker: oroimena oinarri komun batetik eraikitzeko, norbanakoaren memoriak eta gainontzekoenak bat etorri behar dute *erreferentzia-puntu* dezentetan. Hala, gertakarien oroitzea norbanakoari dagokion bitartean, talde sozialak dira gogoangarria zer den erabakitzen dutenak, eta oroitzea merezi duen hori benetan oroitzen den egiaztatzen dutenak ere (Benavides Vanegas, 2015).

Bruno Groppok argi dauka memoria kolektiboaren eta identitatearen arteko harremana erabatekoa dela: «La memoria es, se sabe, el principal fundamento de la identidad, tanto individual como colectiva» (2002, 190. or.). Hala, Krzysztof Pomian historialari poloniarri erreferentzia eginez, ikertzaileak dio memoria galduz gero ez genukeela geure burua ezagutuko eta, ondorioz, desagertu egingo ginatekeela. Eta behaketa hura talde sozialetara eta identitate kolektiboetara estrapolatzen du: «La identidad de un grupo social, en efecto, es indisociable de su memoria, porque es precisamente por intermedio de esta última que la identidad se construye y se transmite» (Gropo, 2002, 190. or.). Nortasuna ez da belaunaldiz belaunaldi transmititzen den kontu aldaezina, baizik eta eraikuntza sozial eta

kultural bat, zehazki memorian oinarritzen den prozesu historikoa. Horregatik ez dago nortasun formarik infinituki aldaketarik gabe mantentzen denik.

Memoria kolektiboa memoria instituzionalari lotu diote, batzuek oroimen kolektiboa inposaketatzat hartzen dutelarik, menderatze zehatza edo biolentzia sinboliko gisa. Halbwachsek, aldiz, alderdi positiboak nabarmentzen ditu, eta ez du memoria kolektiboa inposaketa moduan ikusten. Norbanakoaren memoriak taldekoarenarekin zuzeneko harremana du eta aldatzen doa etengabe. Haren esanetan, bere funtzio nagusia gizartearen kohesioa ahalbidetzea da, ez hertsapenaren bitartez, baizik eta talde jakin batenganako atxikimendu afektiboaren bidez. Horri, komunitate afektiboa deitzen dio.

Kontran, Michael Pollakek (1989) memoria kolektiboaren izaera suntsitzailea, zapaltzailea eta bateratzailea azpimarratzen du, eta *lurpeko oroimenaz* dihardu, hau da, marjinatutako memoria: atzealdean isilik dagoen memoria subertsiboa, krisi garaietan azalarazten dena. Beraz, honi jarraiki, komunitate batean ez dago oroimen kolektibo bakarra, baizik eta hainbat oroimen daude, non bat indarrez nagusitzen den, besteak isiltasunera kondenatuz –*lurpeko oroimena*–. Hala ere, lehian daude biak, eta krisi garaietan isilean mantendu den oroimen horren aldarriak plazaratzen dira. Esaterako, agintariek aldaketa politiko sakon bati lotzen diote askotan iraganaren berrikusketa:

El largo silencio sobre el pasado, lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales. Al mismo tiempo, esta sociedad transmite cuidadosamente los recuerdos disidentes en las redes familiares y de amistad, esperando la hora de la verdad y de la redistribución de las cartas políticas e ideológicas. (Pollak, 2006, 4. or.)

Autore honek bat egiten du Henri Roussok (1985) egindako *memoria enkoadratua* bezala ezagutzen den ekarpenarekin. Talde baten kohesioari eusteko beharrezkoa da *erreferentzia-puntuak* eta horien markoa ezartzea. Horretarako, enkoadratze-lana egiten da, gutxi gorabehera kontzienteki egiten den lana –lan politikoa, gehien bat –. Hala ere, lan horrek hainbat muga ditu, ezin bait daiteke nolnahi eraiki komunitate oso baten *memoria enkoadratua*. Horregatik da hain garrantzitsua bertatik kanpo gelditzen diren memorien –*lurpekoak*– zenbait exigentzia biltzea ere *memoria enkoadratuan*. «Rechazar tomar en serio el imperativo de justificación sobre el cual reposa la posibilidad de coordinación de las conductas humanas significa admitir el reino de la injusticia y de la violencia» (Pollak, 2006, 11. or.). Urteek aurrera egin ahala, errotu daiteke inposizioa; izan ere, askotan denborak horren alde jokaten duela uste da, igaropenak ahaztura eta barkamena dakartzalakoan. Baina Pollakek jakinarazten du guztiz kontrakoa ere gertatu dela, eta denborak menperatuaren erresumina eta gorrotoa indartu dituela, oihu horiek kontrabiolentzia gisa agertuz.

Lurpeko oroimenak baditu loratzeko beste arrazoi batzuk ere, adibidez, nazismoa –eta bere politika antisemita– oso garai ikertua da; hala ere, maila indibidualera pasatuz, oraindik tabu izaten jarraitzen du. Biktinek nazi ohien eta kolaboratzaileen isiltasun bera izan dute. Pollakek uste du isiltasun horrek hainbat arrazoi konplexu dituela, eta horien artean entzutea nabarmentzen du. Biktimari entzun egin behar zaio adierazten hasteko; nazismoaren biktimen kasuan, hasieran entzun zieten, baina berehala utzi zioten egiteari,





gerraostea berreraiki behar zelako eta erruduntasun mezuek ez zutelako batere laguntzen zeregin horretan.

Entzuteak benetakoa izan behar du lekukoak adierazten hasteko. Walter Benjaminek definitu du zer den entzutea. Berak esan bezala (Mèlich, 2000an aipatua), norbanakoaz ahaztu behar da benetako entzutea emateko: «La verdadera escucha implica un olvido de sí para prestar atención al otro, al Otro»... «Cuanto más olvido de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído» (Benjamin, 1998, 118. or.). Hori bai, bestearen esperientzia erabat barneratua izan arren, inork ez du biktimaren lekua usurpatzeko eskubiderik; hartzaileak ezin dezake menderatuen minaren jabe egin: «En otras palabras, el “judío” es siempre el “otro”. Nunca podemos ponernos en lugar de él, y menos después de Aushwitz» (Mèlich, 2000, 141. or.).

Pollakek beste arrazoi bat aipatzen du biktimek isilik jarrai dezaten: ez dute seme-alabak euren zauriekin haztea nahi. Ondorioz, biktima horiek luzez igaro dute isilik. 40 urte geroago, ahanzturaren aurka, isiltasuna hautsi dute, funtsezko bi faktore gertatu direlako: biktimek zuzeneko lekukotasuna desagertzeko zorian dagoela antzeman izana, eta entzutearen berreskurapena belaunaldi berrien esku. Bertan, hain zuzen ere, orainak iraganean izan duen eraginaren beste adibide bat dugu: *lurpeko oroimena* une egoki baten zain dagoela kaleratua izateko.

Ballesterosek (2005) ohartarazi du *gehiagizko memoriak* “atsegintasuna eta auto-induljentzia kolektiboak” sortzeko arriskua dakarrela: Maiarren ekarpenak gogoratu, melankoliak oroimen-ariketa “ezgaitu” bihur dezakeela adierazten du, ez baitu politika eraldatzailerik sortzen eta ez baitu iraganaren eta etorkizunaren arteko orekarik sortzen; La Caprari jarraituz, Ballesterosek dio biktimizazioaren esperientzia traumatikoa sakralizatza irits daitekeela, eta egungo jardura inhibitzen du. Azkenik, Roussoren hausnarketa bat dakar: oroitzapenera mugatzen diren espazioak edo oroimen-bektoreen ugaritzea, distantzia kritikoa gauzatzeko tresna izan beharrean, ukapena edo ahanztura bezain kaltegarria da, eta iraganari aurre egiteko, orainari aurre egiteko edo etorkizuna irudikatze ezintasunaren alderantzizko sintoma gisa tratatu beharko da.

Memoriaren esparruan beste dimentsio bat dago: memoriaren arteko bereizketa. Ikusi den bezala, Maurice Halbwachsek ekarri zuen lehen aldiz memoria kolektiboaren kontzeptua; urte batzuk geroago Pierre Nora memoria historikoaz mintzatu zen. Orduetik, hainbat memoria bereizi dira. Adibidez, Jan Assmanek (1992) bereizi egiten ditu *memoria kulturala* eta *memoria komunikatiboa*: lehenak bilketa-funtzioa betetzen duen bitartean, bigarrenak, berriz, eguneroko memoriaren funtzioa betetzen du, orainaldiarekin lotzen duena. Igor Barrenetxeak (2008) ere memoria historikoa eta memoria kolektiboa bereizten ditu: lehenengoa, zeregin historikoa eta berehalako errealitatea uztartzea da, eta bigarrena, bizi izandakoa edo oinordetzan jasotako kontakizuna. Memoria historikoa orainarekin lotuta egongo litzateke, zeregin historikoaren eta berehalako errealitatearen sintesian oinarrituta; memoria kolektiboa, berriz, oinordetzan jasotako kontakizun gisa bizi da. Oroimen historikoa, beraz, gure oraina ulertzeko saiakera da. Horrek ez du esan nahi mugiezina denik, gure iraganaren pertzepzioa aldatzen zaigun moduan, memoria hura ere aldatzen

da. Barrenetxeak aipatzen duenez, memoria historikoa praktika historikoaren eta gizarteak biltzeko beharraren arteko sintesizat hartu behar dugu. Gainera, memoria historikoa ez da bakarra, anitza baizik (Aróstegui, 2006).

Ikusten dugunez, komunitate baten memorien artean nahi beste bereizketa egin daitezke. Hala ere, ikerketa honetan autoreak bata zein bestea –memoria kolektiboa eta memoria historikoa– erabiltzea erabaki du, izaera nagusia –soziala edo kolektiboa– eta eduki historikoa –komunitate batek bere historiari buruz duen memoria– jorratuz.

3.1.2. MEMORIA-GUNEAK

Halbwachs komunitate baten memoriaren *erreferentzia-puntuez* aritzen den bezala, Pierre Norak (1984) *memoria-gune*etaz dihardu. Hori izan daiteke, hain zuzen ere, Noraren ekarpenik esanguratsuenak: *memoria-guneen* –“*les lieux de mémoire*”– kontzeptua. Bertan, Norak historiaren, espazioaren eta memoriaren arteko interakzioa azaltzen du. Historialariaren arabera, memoria lekuekin lotzen den bitartean, historia gertakariei lotuta dago. Izaro Arroita Azkaratek ondo azaltzen du Noraren ideia:

Memoria guneak iraganeko arrastoak dira ikuspegi honen arabera, talde bat, nazioa bere iraganarekin lotzen duten topos historiko kulturalak, eta beraz, nazio identitatearen sorkuntzan eragiten dute: “Les lieux de mémoire, ce sont d’abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l’appelle, parce qu’elle l’ignore” (Nora, 1997:28). Edo, Winteren hitzetan, nazio identitateari lotutako imaginario historikoaren topografia marrazten dute memoria guneek (Winter, 2006:12). (Arroita Azkarate, 2015, 77. or.)

Noraren arabera, *memoria-guneak* ez dira zertan leku zehatzak izan behar, baizik eta iraganaren arrastoak dira (jaiak, ikurrak, monumentuak, oroitzapenak, hiztegiak, museoak, lanbideak...): «Ikuspegi honen arabera, talde bat, nazioa bere iraganarekin lotzen duten topos historiko kulturalak, eta beraz, nazio identitatearen sorkuntzan eragiten dute» (Arroita Azkarate, 2015, 77. or.).

Bi *memoria-gune* mota dira nagusiak: historia duten guneak eta historiarik gabeak. Lehenengo multzoan, adibidez, Berriobeitiko (Nafarroa) San Cristobal gotorlekua dago, Alfontso XII.aren erregealdian eraikia eta 1934an espetxe militar bihurtua. Altxamendua eman bezain laster, kartzela betetzen hasi ziren eta, 1945ean itxi zuten arte, 300 preso baino gehiagoren heriotza dago jasota. Gaur egun, espetxe frankista hura *memoria-gune* bilakatu da, eraikin horrek bizi izandakoagatik. Bigarren multzoan, aldiz, historiarik ez duten guneak ditugu, hau da, oroitzen duten esanahiarekin zerikusi historikorik ez dutenak. Horren adibide da Bilboko Abandoko Indalecio Prieto tren-geltokia: 1948an ‘Abandoko geltokia’ izenez inauguratu zen, eta 2006an ‘Abandoko Indalecio Prieto geltokia’ izendatu zuten II. Errepublikako lehen biurtekoan Espainiako Lan-Publikoko ministro izandako bilbotarraren –Oviedon jaioa– oroimenez. Izan ere, ez dago tren-geltokiaren eta politikari sozialistaren arteko lotura zuzenik.





Antonio Míguez Machok *biolentzia-guneak* aipatzen ditu, hau da, gatazkan ekintza bortitzak gertatzen ziren guneak: espetxeak, komisaldegia, exekuzio-guneak, hobi komunak... Haren esanetan, *biolentzia-guneak memoria-gune* bilakatzen dira maiz. Baina, bigarren atalean ikusiko dugun bezala, espainiar Estatuan emandako Trantsizioak *biolentzia-gune* horiek, askotan, memoria-gune bihurtu beharrean ukatutako iragan bateko gune bihurtu ditu. Ideia horrekin, Espainiako *biolentzia-guneen* bilakaera hori eta haren zergatiak aztertu ditu Míguez Machok: hainbat *memoria-gune* bilakatu diren bitartean, beste batzuk ukatutako iragan bateko gune bihurtu dira:

Son los sujetos los que determinan el modo en que los lugares de violencia pasan a ser lugares de memoria y queremos responder a la pregunta de por qué los sitios de violencia siguen caminos distintos, lo cual pone en cuestión las visiones macro y genéricas del modo en que la memoria opera sobre el pasado de violencia genocida. (Míguez Macho, 2018, 130. or.)

Biolentzia-guneetatik memoria-guneetara igarotzeko, prozesu sozial eta historiko konplexua eman behar da. Gainera, berresanahi hori ez da finkoa, etengabe aldatuz doa.

Norak identifikatutako *memoria-guneek* gain, memoriak berreskuratzen ez dituen guneak ere badaude; Míguez Machok dioen bezala, *ahantzte-guneak* dira. Gune horien eraikuntza-prozesua *memoria-guneetan* emandakoaren antzekoa da –prozesu materiala eta sinbolikoa–, baina kontrako noranzkoan:

Son lugares donde se manifiesta una pérdida de significación, “*trouble de l’orientation*” (Halbwachs, 1925, p. 68) es decir, una pérdida de orientación. Como indica Anna Lammers (2016): «el testimonio incluye también el silencio como un no-ser-capaz-de-hablar de ello –la memoria traumática– ya que el recuerdo que no encuentra su lugar en la conciencia está, a pesar de todo, escrito en el cuerpo. (Míguez Macho, 2018, 137. or.)

Biolentzia-guneak eta *ahantzte-guneak* definituta, Míguez Machok beste hirugarren eremu bat identifikatzen du *memoria-guneetan*, *ukapen-guneak*, aurrekoak bezalako birmoldaketa-prozesu sozialik ez dutenak:

En este caso, no son lugares en los que la agencia de los sujetos que intervienen en la configuración de los espacios sociales actúa para modificar, ocultar y, en su caso, transformar por completo su pasado como lugares de violencia. Esta categoría de lugares de negación subraya el papel fundamental de la agencia de los individuos en la transformación de los lugares de violencia en los lugares de memoria. (2018, 137. or.)

Gogora ekarri duenez, “*dark tourism*” guneak dira azken *memoria-gune* hauen adibide. Ziurrenik, Auschwitz (Polonia) Alemania naziko kontzentrazio eta sarraski esparru nagusia da “*dark tourism*” deiturikoan, non, Auschwitz-Birkenau Museoaren arabera, naziek 1,1 eta 1,6 milioi pertsona artean hil zituzten³, gehienak juduak. Baina mundu osoan ditugu horrelakoak, baita Euskal Herrian ere: Zugarramurdi eta Urdazubi herriei besterik ez diegu erreparatu behar. 1610ean, Espainiako Inkisizioak sorgin-ehiza abiarazi zuen bailaran, orotara 300 bat herritar atxilotu zituelarik. Horietako 11 Logroñora eraman eta 20.000

³ *Selfie*-ak debekatzea eztaba idatzen hasi dira kontzentrazio-esparruko arduradunak. Ikus: *El País*. (2019ko martxoaren 23a). Auschwitz pide evitar los ‘selfies’ durante la visita al campo de concentración. https://elpais.com/cultura/2019/03/22/actualidad/1553271474_129297.html

pertsonen aurrean erre zituzten sorginkeria egotzita. Garai hartako sorginkeria-prozesu garrantzitsuenetako bat izan zen European. Gaur egun ez dugu krudeltasun horren arrastorik aurkitzen, baina bai sorgin-panpina ugari eta abar, askotan barregarri uzten dituztenak. Hori dela eta, Míguez Machok (2018) adierazten duen bezala, adituek joera horren –hots, “*dark tourism*”-a– ondorio hutsalak aztertzen eta eztabaidatzen dihardute duela 15 urtetik hona (Stone, 2006; Sharpley eta Stone, 2009. «Tal es la variedad de sitios, atracciones y experiencias que caen bajo el paraguas colectivo de *dark tourism* que su significado ha devenido cada vez más diluido y borroso» (Sharpley eta Stone, 2009, 20. or.).

Beraz, ikusi dugun bezala, oroitzeko eta ahazteko balio dezake memoriaren espazioak. Memoria eta ahanztura txanpon beraren bi alde ditugu; horregatik, memorian sakontzen jarraitzeko, ahanztura ere aztertu behar dugu nahitaez.

3.1.3. AHANZTURA

Memoria, askotan, ahanzturaren aurka agertzen da, antagonikoak bailiran. Badirudi ahanzturaren kontzeptuak ezabatzea iradokitzen duen heinean, memoriak kontserbatzea iradokitzen duela. Baina horrek ez du zertan horrela izan: memoriak ez du ahanzturaren aurka egiten. Memoria, ezinbestez, bien arteko metaketa da. Memoriak aukeraketa bat izan behar du halabeharrez. Gertakizunen hainbat alderdi baztertuko dira, gero ahaztuak izateko. Ezinezkoa da dena biltzea. Eta gizabanakoak ahazten duen bezala, komunitateak ere ahazten du (Assman, 2008). Horixe da, hain zuzen ere, ordenagailuetatik bereizten gaituena, alegia, aukeraketa memoriaren funtsa da; ordenagailuak ez du memoriarik, ez baitu aukeraketarik egiten, datuak gordetzen baititu (Todorov, 1995).

Are gehiago, ahanzturak memoriaren funtzio sozial bera bete dezake. Oroitzea iragana ulertzeko bidea da, aitzina berreskuratuz eta irudikatuz. Baina, era berean, isiltasuna, zalantzak, zatiketak eta erruduntasuna ere baditugu txanpon beraren atzealdean. Horregatik, askotan, onuragarria eta beharrezkoa izan daiteke zenbait gauza ahaztea aurrera egiteko. Todorovek gogora ekartzen duenez, Américo Vespuccio esploratzaileak amerikar indigenen harremanak deskribatu zituen. Europarrekiko lehen harremana kolaboratzailea edo gatazkatsua izan zitekeen, baina tribuen artean sarritan gerra gertatzen zen. Eta zein zen arrazoia?

Tras haber descrito los encuentros de los europeos con la población indígena, que oscilan bien hacia la colaboración, bien hacia el enfrentamiento, explica que los diferentes grupos indígenas hacen a menudo la guerra entre ellos. ¿Cuál es la razón? Vespuccio propone la siguiente explicación: «Ellos no luchan ni por el poder ni por extender su territorio ni impulsados por algún otro deseo irracional, sino a raíz de un odio antiguo, alojado en ellos desde hace largo tiempo». (Todorov, 2000, 19. or.)

Hori horrela bada, ez al litzateke etorkizunerako onuragarria izango iraganeko bizipenak ahaztea?





Beraz, memoria historikoak ez ditu iraganeko jazoera guztiak biltzen. Gainera, Aguilar Fernándezek dioen moduan, estatuek edo nazioek une historiko desberdinak biltzen dituzte bizi duten garai bakoitzaren arabera, hots, iraganaren eta orainaren arteko elkarreragina gertatzen da. Pelai Pagès i Blanchek Aguilar Fernándezen (1996) hitzak ekartzen ditu gogora iraganaren eta orainaren arteko harremana azaltzeko. Iraganak orainaldian duen zama nabaria da; era berean, orainak bere iragana aukeratzen du bere beharrianen arabera: «Se establece una influencia mutua entre el pasado y el presente, porque desde el presente se selecciona el pasado relevante para cada momento y, a su vez, este pasado influye sobre el presente» (Pagès i Blanch, 1995, 132. or.).

Horrenbestez, ahanzturak eta memoriak funtzio bera dute: funtzio soziala, gizartea kohesionatzea. M. Paula Gonzálezek eta Joan Pagesek (2014) Paul Ricoeurren ahanztura motak gogoratzen dituzte: ahanzturaren erabilera eta zentzuaren arabera, *behin-betiko ahanzturak*, *iheskorrak* eta *askatzaileak* daude. Lehenengoa, ahanztura sakona eta iraganeko gertaerak ezabatzeko borondatea izango litzateke, etorkizunean egon ez daitezen; *iheskorra*, berriz, min egin dezakeen oroitzapen bat saihesteko saiakera da, guda, masakre edota genozidioen ostean askotan erabiltzen dena –gerraren memoria bereziki selektiboa da, gizabanako edo giza talde baten inguruabar eta interes berezi batzuen arabera hautatzen da–. Ahanztura *askatzaileak* eguneroko bizitza egitea ahalbidetzen du, ezin baita beti atzera begira egon –iraganaren zama lepotik kentzea ahalbidetzen du etorkizunari begiratzeko–.

Ikerketa honetarako, ahanztura *iheskorra* da interesgarriena, esan bezala, guden ostean maiz erabiltzen dena baita. Edozein gerrak haustura handia eragiten du, bai gizarte batean, bai memoria kolektiboan, eta horrek ondoko jendartean oroitzapen batzuk hautatu eta beste batzuk isiltzea dakar. Ahanztura baino, esan ezin daitekeen isiltasuna litzateke, hau da, arestian aipatutako Michael Pollakeren *lurpeko oroimena*. Hala ere, oroitzapen mingarriak ez dira desagertzen eta isiltasuna lekukoak desagertu baino lehen hausten da:

Es el recuerdo de lo “indecible” de los sobrevivientes de los campos de concentración, que necesitan del silencio para reencontrar un *modus vivendi* en un pueblo o ciudad que asistió a su deportación y para evitar transmitir a sus hijos el sufrimiento vivido. Es el recuerdo “vergonzoso”, por ejemplo, de quienes silencian o son silenciados por la estigmatización y el rechazo. Es el recuerdo “prohibido” que se esconde y no puede escucharse en medio de la represión de un régimen totalitario. Pero los recuerdos dolorosos, los recuerdos no-dichos no se pierden: son guardados o circulan clandestinamente. Los silencios se quiebran cuando los testigos sienten que van a desaparecer –y no quieren que esos recuerdos se pierdan– o cuando se produce un cambio de régimen político. Allí se abre un período para hablar y escuchar. (González eta Pagès, 2014, 287. or.)

3.1.4. MEMORIA ETA TESTIGANTZAK



dira (Thompson, 1978). Zientzia historikoaren espezialitate bat ere bada. Askoren ustez, ahozko tradizioaren sinonimoa da, hau da, iraganaren erregistroa memoriaren –zuzeneko lekukoek eskainitakoa– eta belaunaldien arteko ahozko transmisioan oinarritzen duena. Ahozko historia, historia transmititzeko bide zaharrena izan arren, kontzeptua ez zen garatu XX. mendeko 60ko eta 70eko hamarkadetara arte. Raphael Samuel eta Philippe Joutard historialariek lan handia egin dute gai honetan, baina, batez ere, Paul Thompson da gizarte zientzietan ahozko historia ikerketa metodologia gisa ezarri zuen aitzindarietako bat.

Biktimak lekuko bilakatzen dira ahozko testigantzak eskainiz, eta, era berean, testigantza horiek ahozko historia bihurtzen dira (González eta Pagès, 2014). Baina testigantza desberdinak daude, eta ikerlariak ere asko hitz egin dute horren inguruan. Annette Wieviorkak (1998), esaterako, *lekukoaren* aroaz hitz egiten du, non badirudi jazotakoa bizi izan duena dela horri buruzko jakinduria morala sor dezakeen bakarra. Gauzak horrela, ‘biktimen aroan’ lekukotza litzateke jaun eta jabe genero narratzaileen artean. Baina Rosenstonek (1997) ohartarazten duen bezala, ezin daitezke memoria eta historia parekatu, ez, behintzat, lekukoen oroitezak, akatsak eta asmakizunak adierazten ez badira.

Iragan hurbila uler dezagun, biktimaren kategoria gero eta hegemonikoagoa azaltzen digute pantaila handian. Biktimak betidanik izan dira munduan barrena, baina biktimen ikuspena –sozial eta kulturala– ez da beti gertatu, inola ere ez, eta are gutxiago gaur egun azaltzen diguten neurrian (Peris Blanes, 2014). Horixe da, hain zuzen ere, mende honetako nobedadea, biktimak agerikoak bihurtzea. Ikerketaren aferara ekarrita, Espainiako Guda Zibilaren eta ondorengo diktaduraren biktimak ordutik egon arren, ez zaie beti arreta berdina eskaini.

Gatazka bortitz baten ostean, ondorioak dira definitu beharreko lehenengo zerak. Oinarritzko elementua biktima definitzea da: nortzuk dira biktimak? Gauza jakina eta oinarritzkoa den arren, ez da horren sinplea.

Beste behin ere, horren adibide argia da Euskal Herrian bizi izandakoa, zehazki, Eusko Legebiltzarraren 12/2016 Legearen⁴ bilakaera. Eusko Legebiltzarrak 2016an onartu zuen Euskal Autonomia Erkidegoan 1978 eta 1999 bitartean izandako motibazio politikoko indarkeriaren testuinguruan giza eskubideen urraketak jasan dituzten biktimei errekonozimendua eta erreparatzea ematea. Hala ere, zer esan handia eman du horren baitan dagoen polizia gehiegikerien biktimentzako legeak. Hasieratik antzeman zen Legebiltzarrean adostasunik ez zegoela. Hala ere, legeak aurrera egin zuen EAJren eta PSE-EEren oniritziarekin eta EH Bilduren abstentzioarekin. PPK eta UPDK aurka bozkatu zuten. Julen Arzuaga EH Bilduko legebiltzarkideak nabarmendu zuenez, proiektuak “biktima asko” utziko ditu kanpoan, eta aitortzen direnak “bigarren mailako” biktimatzat hartuko dituzte, beste biktima batzuekin alderatuta⁵. PPK eta UPDK, aldiz, ez zituzten legeak

⁴ 12/2016 Legea, uztailaren 28koa, Euskal Autonomia Erkidegoan 1978 eta 1999 bitartean izandako motibazio politikoko indarkeria egoeran giza eskubideen urraketak jasan dituzten biktimei errekonozimendua eta erreparazioa ematekoa.

⁵ Berría. (2016ko uztailak 20). Polizia gehiegikerien biktimentzako legea onartu du Giza Eskubideen Batzordeak. https://www.berria.eus/albisteak/125047/polizia_gehiegikerien_biktimentzako_legea_onartu_du_giza_eskubideen_batzordeak.htm



aitortzen zituen biktimak onartzen. Ikus daitekeenez, biktimak nor diren definitzea ez da zehaztasun kontua.

Hala ere, auzia ez zen hor geratu, Mariano Rajoyren Gobernuak (PP) helegitea aurkeztu baitzuen Espainiako Auzitegi Konstituzionalean, Eusko Legebiltzarrak onartutako legea bertan behera uzteko. Ordutik, legeak gorabehera ugari izan ditu, negoziazio politikoak tarteko. Hala, Pedro Sánchez Espainiako Gobernura iritsi zenean, Eusko Jaurlaritzarekin adostu zuen polizia gehiegikerien legearen aurkako helegitea kentzea, testuan zenbait aldaketa egitearen truke. 2019ko apirilaren 4an, Eusko Legebiltzarrak polizia gehiegikerien lege berria onartu zuen, EH Bilduren eta Elkarrekin Podemosen abstentzioarekin eta EAJren eta PSE-EEren aldeko botoekin. PPK lege berria Auzitegi Konstituzionalera ere eramango duela iragarri zuen.

Beraz, biktimaren estatusa ez da gauza objektiboa, inolaz ere, baizik eta eraikitzen den zentzu jakin bat: ez da neutrala. Ildo horretatik, biktimizazio-arriskua ere badago. Baina bada kontuan hartu beharreko beste dimentsio bat: biktima berenak. Ikerketa honen autoreak Leizaola Fundazioak polizia gehiegikerien biktimei buruz egindako dokumental baten⁶ zuzendari lanetan ibilia da, eta zuzeneko biktimen eta senideen sentipenak jaso ahal izan ditu. Hala, bere burua biktimatzat jotzen ez duen Itziar Salegiren adierazpenak gogoan ditu. Itziar Salegi Mikel Salegi Urbietaren arreba da. Mikel Marinako Institutu Sozialeko funtzionarioa zen eta, lankide batzuek oposaketak gainditu zituztenean, 1974ko abenduaren 18an afari bat zuten Aginagan hori ospatzeko. Itzultzean, guardia zibilek Mikel balaz josi zuten Donostiako Errekalde auzoan jarritako kontrol ikusezin batean: 17 tiro, 21 urte besterik ez zituela. Frankismoaren azken garaian Polizia Nazionalak eta, batez ere, Guardia Zibilak antolatutako errepide-kontrolak giza eskubideen urraketa larrien eremuak izan dira. 1960 eta 1978 artean Estatuko segurtasun indarrek 30 hildako eta 55 zauritu eragin zituzten Euskal Autonomia Erkidegoan. Kontrolak gauez eta seinalerik gabe egiten ziren, eta ondorio dramatikoak eragiten zituzten kontrol horiez nahigabe ohartarazten ez ziren pertsonengan. Beste kasu batzuetan, ez zen kontrolik egon; gauez eta seinalerik jarri gabe, uniformedun agenteek hainbat pertsona hil zituzten tiroz errepide ertzean. Ordena publikoko indarren aurkako atentatuak –gehienak ETAk eginak, eta Komando Autonomo Antikapitalistek ere bai– izan eta minutu gutxira kontrolak presaka ezarri ohi ziren, atentatuen egileak antzeman eta atxilotzeko asmoz. Baina, eraso horiek bereizi gabeak ziren, su-armen bidez, ibilgailuetan zihoazen pertsonen aurka. Eusko Jaurlaritzak 2017an kaleratutako *Ahantzuratik ateratzen*⁷ txostenetik hartutako datuak dira horiek. Esan bezala, Itziar Salegik ez du bere burua biktimatzat jotzen:

Nik biktima bezala tratatua izatea bakarrik hizkera politikoan, legalean eta judizialean onartzen dut. Ez maila pertsonalean. Ez gara biktimak. Gure historiaren protagonistak gara. Biktimak izatetik biktima-ohiak izatera, eta azkenik erresilienteak izatera pasatu gara... Biktima ez dago gaixorik; sufrimenduz jota dago. Gaixo balego bezala tratatzen zaionean bere egoeraren errudun sentiarazten

⁶ Dorronsoro, J.A. (ekoizlea) eta Goikoetxea Pérez, A. (zuzendaria) (2018). *¡Peligro! Control de carretera*. Euskal Herria: Leizaola Fundazioa.

⁷ Eusko Jaurlaritza. *Biktimen eta Giza Eskubideen Zuzendaritza*, (2017). Vitoria-Gasteiz: *Ahantzuratik ateratzen*.

zaio. Bere baitan zerbait ez egokia gertatzen dela sentitzen du. Baina ez dago gaixorik, sufritu egiten du. Bere egoeraren errudun bakarra biktimarioa da, ez biktima bera. (Salegi, in Dorronsoro eta Goikoetxea Pérez, 2018, 31'42'').

Ildo beretik mintzo da Jaume Peris Blanes ikertzailea (2008), Txileko eta Argentinako diktadurapean atxilotu eta torturatu zituzten pertsonak elkarrizketatu ondoren:

La mayoría de ellos, que habían sufrido directamente las más sofisticadas técnicas de la violencia extrema desplegadas por estas dictaduras, rehusaban sin embargo ser categorizados como víctimas. Se trataba, para muchos de ellos, de una categoría que les ubicaba en una posición de pasividad ante los conflictos sociales, restándoles capacidad de agencia y anulando sus elecciones ideológicas y políticas. (Peris Blanes, 2018, 295. or.)

Has gaitzen Nazio Batuen Erakundeak (NBE) berak egiten duen definizioarekin. Nazio Batuen Batzar Nagusiak aitortu zuen, 1985eko azaroaren 29ko 40/34 Ebazpenean, munduan milioika pertsonak jasan dituztela “delituen eta botere-abusua dakarten beste ekintza batzuen ondoriozko kalteak”, eta “biktima horien eskubideak aitortu ez direla”. Hortik abiatuta, NBEk “Delituaren eta botere abusuaren biktimentzako justiziaren oinarrizko Printzipioei buruzko adierazpena” kaleratu zuen. Bere ekarpenik esanguratsuen biktimaren definizioa da, zabala den arren⁸: estatu kideetan indarrean dagoen zigor-legeria urratzen duten ekintzen edo ez-egiteen ondorioz kalteak jasan dituen pertsona oro biktima da, NBERen definizioaren arabera. Eta zer dira kalteak? Bada, NBEk kalte gisa aipatzen ditu lesio fisikoak edo mentalak, sufrimendu emozionala, galera ekonomikoak edo oinarrizko eskubideen galera nabarmena. Zuzenekoez gain, NBEk zeharkako biktimatza ere jotzen ditu “biktimarekin harreman estua duten senideak edo pertsonak eta arriskuan zegoen biktimari laguntzeko edo biktimizazioa saihesteko esku hartzean kalteak jasan dituzten pertsonak”⁹. Gainera, pertsona bat biktimatza hartzeko, ez da beharrezkoa kaltea eragin duen pertsona “identifikatu, atxilotu, jazarri edo errudun deklaratu izana”.

Antzeko definizioa aurki dezakegu Europako legedian ere. Zehazki, 2012ko urriaren 25ean, Europako Parlamentuaren eta Kontseiluaren 2012/29/EB Zuzentarauan¹⁰, delituen biktimen eskubideei, laguntzari eta babesari buruzko gutxieneko arauak ezartzen dituenean, “Arau-hauste penal batek zuzenean eragindako kalte edo galera bat –lesio fisiko edo mentalak, kalte emozionalak edo galera ekonomikoak, bereziki– jasan duen pertsona fisikoa”. Hemen ere, biktimaren estatusa onartzeko, ez dute kontuan hartzen arau-hauslea identifikatu, atxilotu, akusatu edo kondenatu duten.

Espainiar Estatura etorrira, azken 30 urteetan biktimen eskubideen sorkuntza eta araugarapena aldakorra izan da. 90eko hamarkadan aurrerapauso handiak egin ziren biktimen eskubideen aintzatespenean: izaera orokorrez, indarkeriazko eta sexu-askatasunaren aurkako delituen biktimei laguntzeko 25/1995 Legea onartu zen, bai eta lege hori garatzeko

⁸ Argituz giza eskubideen aldeko elkarte. (2017). Lasarte-Oria: *Memoria partekatu baterantz*.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.





erregelamendua ere¹¹. Argituz giza eskubideen aldeko elkarteak 2017ko txostenean adierazten duenez, «legearen edukiaren onuradunak hildako pertsonak eta haien senideak, kalte fisiko edo psikikoak jasan dituzten pertsonak eta kalte materialak jasan dituztenak izango dira. Halaber, ohore eta kondekorazio-ondorioetarako, hildakoen odolkidetasuneko bigarren mailako senideak eta atentatu terrorista bat jasan duten, baina lesiorik izan ez duten pertsonak izango dira titularrak. Azpimarratu beharra dago, berritasun garrantzitsu gisa, mehatxatuta dauden pertsonak arauaren hartzaileen taldean sartu direla».

Hasierako izaera orokorraren hainbat bereizketa egin dira: terrorismo-delituen biktimen ingurukoak arautzen dituztenak¹² eta Gerra Zibilaren eta frankismoaren biktimen eskubideak¹³ aintzat hartzen dituztenak ere.

Literaturari dagokionez, hainbat diziplinatan oinarrituta, hamaika ikerketa egin dira biktimaren inguruan. XX. mendea, ziurrenik, mundu mailan guda-kopuru handien eragin dituen izan da –eta, beraz, biktima gehien eragin dituen–, autore batzuek ‘*izuaren mendea*’ deitu diotelarik. Eta gatazka bortitzez ari garela, II. Mundu Guda dugu gerrarik ikertuena, non inflexio puntu bat gertatu zen: Holokaustoa. Elie Wieselen ustez, kontzentrazio-esparruetan egon direnek bakarrik idatzi dezakete Holokaustoari buruz, hau da, ezin da fikzioa izan, sarraski krudel hori ezin da sorkuntza estetikoa izan (Benavides Vanegas, 2015). Aitzitik, Jorge Semprúnek (2008) beharrezkotzat jotzen du belaunaldi berriak Holokaustoari buruz hitz egitea¹⁴.

Liburutegietan biziraun dutenen kontakizun ugari aurki ditzakegu, kontakizun hori historia bihurtuz. Baina, nortzuk dira gertaera hauen benetako lekukoak? Primo Levik (1989), kontzentrazio-esparru batetik atera zenak, hausnarketa interesgarria egiten du horri buruz. Protagonistak hildakoak direla dio, ez bizirik irten zirenak. Horregatik, inoiz emango ez den hildakoen lekukotasuna faltan sumatzen du, gertaera hauen azterketa orokorrago eta jasoago bat izateko. «Ellos son la regla, nosotros la excepción», dio Levik (1989, 73. or.). Ildo beretik, Joan Carles Mèlichentzat (2000) Holokaustoari buruzko kontakizunak bizirik iraun zutenen oroitzapenak baino gehiago dira; absenteen kontakizunak dira:

Sus protagonistas, sus verdaderos protagonistas, no son sus autores, sino las víctimas que surgen en el relato, y que no han sobrevivido para poder contarlo. Estas víctimas no tienen lenguaje para dar testimonio, no están presentes para decirnos qué pasó, qué les pasó. Ellas, las víctimas, solamente pueden dar testimonio a través de la lengua del autor del relato, sólo pueden dar testimonio a través de las palabras del superviviente. (Levi, 1989, 72-73. or.)

Alabaina, hildakoen testigantza ez da falta zaigun bakarra; ez dugu ahaztu behar bizi izandakoaz hitz egitea ez dela berehala ematen den urratsa, baizik eta denboraren poderioz

¹¹ 738/1997 Errege Dekretua, maiatzaren 23koa, delituen biktimentzako laguntzei buruzko Erregelamendua onartzen duena.

¹² 1211/1997 Errege Dekretua, uztailaren 18koa, Terrorismo-delituen biktima direnei laguntzeko eta kalte-ordaina emateko Erregelamendua; 1974/1999 Errege Dekretua, abenduaren 23koa, Terrorismoaren Biktimei Aitorpen Zibila egiteko Errege Aginduaren Erregelamendua; 32/1999 Legea, urriaren 8koa, terrorismoaren biktimekiko elkartasuna; 29/2011 Legea, irailaren 22koa, Terrorismoaren Biktimak Aitortu eta Osorik Babesteko.

¹³ 52/2007 Legea (Memoria Historikoaren Legea), abenduaren 26koa.

¹⁴ Jorge Semprún y los campos de concentración nazis (2008). Ikus: https://www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8



egiten den hausnarketaren emaitza. II. Mundu Gerra amaitu ondoren, juduek testigantza gutxi eman zituzten eta ondoren isilik geratu ziren. Jaume Peris Blanes ikerlariak jasotzen duenez, testigantza hura gerora emandako urratsa da. «Una parte de la comunidad judía consiguió transformar la vergüenza por haber sido aniquilada y humillada en un orgullo» (Peris Blanes, 2018, 295. or.). Pausu hori ez dute argi eman kolektibo guztiek. Ildo horretan, Espainiako Guda Zibilean jazarpen bortitza pairatu zuten homosexualen adibidea dugu. Arrazoi politikoengatik errepresioa jaso zutenen testigantza ugari aurkitu ditzakegun bitartean, homosexualen esperientzia gutxi dugu. Horrenbestez, hildakoen testigantzaz gain, beste hainbat kolektiboren testigantzak falta dira, eta hori kontuan hartu du autoreak.

Hara, testigantzaren garrantzia, iragana berreraikitze ahazko historiaren iturri nagusia izanik, testigantzarik gabe, iraganaren berreraiketa hankamotz gera daiteke. Hori saihesteko, aukera bat informaziora jotzea da, informazio-iturria baita, jakina. Walter Benjaminek (1936) ondo bereizten ditu bi iturri mota horiek *El narrador* saiakeran. Bere esanetan, narrazioa – lekukoarena, edo ez– krisian sartu zen kutsu burgesa zuen beste komunikazio mota bat agertu zenean: informazioa. Horrek egiaztagarritasuna behar du behin eta berriz; gainera, beti berria izan behar du, eta iragankorra da. Memoriak ez dio informazioari eragiten. Hala ere, narrazioak ez du berritasunik izan behar, eta memoria du iturri.

Garrantzitsua da narrazioa eta diskurtsoa ez nahastea: biak berbaren bitartez komunikatzen diren arren, ez dira gauza bera. Hayden Whitek ondo azaltzen du bien arteko bereizketa, lehenengoari objektibotasuna emanez eta bigarrenari subjektibotasuna. Bere ustez, narrazioa eta diskurtsoa irizpide linguistikoaren arabera bereizten dira:

La “subjetividad” del discurso viene dada por la presencia, explícita o implícita, de un “yo” que puede definirse “sólo como la persona que mantiene el discurso”. Por contrapartida, la “objetividad de la narrativa se define por la ausencia de toda referencia al narrador” [...] Los acontecimientos parecen hablar por sí mismos. (White, 1992, 19. or.)

Fikziozko gertaeretan bereizketa hura erraz gauza daitekeen arren, gertaera historikoetan ez da horren sinplea. Whitek adierazi duenez, bi bitartekoek talka egiten dute historiako gertaerak azaltzeko orduan. Kontzeptu berriak ere agertu dira, diskurtso historiko gisa. Eztabaida hori oso sakona denez doktore-tesi honen autoreak ikerketatik kanpo utzi du, landutako gaiari ekarpen handirik egingo ez diola iritzita.

Benjaminek beste bereizgarri garrantzitsu bat aipatzen du: narratzaileak esperientzian oinarritzen du kontakizuna, bai berak zuzenean bizi izan duenetik, bai berari transmititu diotenetik. Horrela, esperientzia transmititzeko narrazioa erabiltzen da, eta narrazio hura esperientzia bihurtzen da entzulearengan.

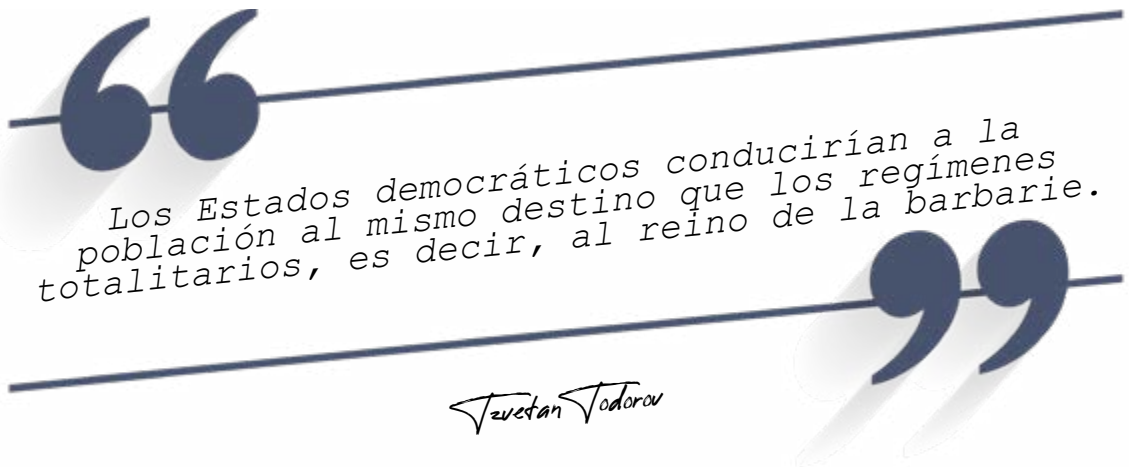
Pero, advierte Benjamin, esta experiencia del narrador se torna, a su vez, en experiencia para el que escucha, para el oyente. El que escucha vive otra vez la experiencia. Y en este sentido, podríamos decir que el oyente (el lector) es capaz de recordar lo que no ha vivido, la experiencia que no ha experimentado, pero que le ha sido transmitida en el relato (Mèlich, 2000, 132. or.)



Hori kontzeptu garrantzitsua da, ikusi dugun bezala, Gerra Zibila bizi izan dutenen bilobak direlako memoria historikoari heldu diotenak: haiei transmititutakoa helarazi dute narrazioaren bitartez.

Orduan, lekukoen esperientziagatik, hiru ildo nagusi ikusi ditugu: batzuek defendatzen dute gertakariak bizi izan dituztenak bakarrik direla lekuko. Jarrera horrek ez du bide luzerik; izan ere, zuzeneko lekuko guztiak hiltzen diren heinean, ahanztura da haien patua, «pues los textos quedarán como testimonios muertos que ya no le dicen nada a las comunidades de significado actuales» (Benavides Vanegas, 2015, 200. or.). Beste batzuek, Levik esaterako, hildakoak benetako lekukoak direla diote; eta, azkenik, batzuek diote entzuleak ere esperientzia bere egiten duela narrazioaren bidez. Lan honen autoreak hirugarren baieztapen honetan sinesten du; izan ere, Ricardo Fosterrek (1996) dioen moduan, ez baita beharrezkoa historia jakin bat bizi behar izatea gure ikuskeran eta gure hitzekin garai hartan jasotakoa sentitzeko.

3.1.5. MEMORIAREN KUDEAKETA



Betidanik, memoriaren kudeaketa oso garrantzitsua izan da, eta da oraindik ere. Agintariak, boterera heldu bezain laster, maiz kudeatzen dute memoria, lehen azaldu dugun bezala, gizarte-kohesioaren funtzioa betetzen duelako. Egia da, halaber, estatu totalitarioek beren nahierara kudeatu dutela memoria. Tzvetan Todorovek (1989) adierazten duen bezala, XV. mendearen hasieran, Itzcoatl enperadore aztekak estela guztiak suntsitzea agindu zuen, tradizioa bere nahierara birsortu nahian. Mende bat geroago, espainiar kolonoek garaituen handitasuna gorai patzen zuten aztarnak erre zituzten. Aztekak, ordea, totalitarioak ez zirenez, memoria sortzen zuten bide ofizialak suntsitzera mugatu ziren soilik, memoria horren hedapena beste forma batzuen bidez zabaltzen utziz: ahozko kontaketa edo poesia. Hori da, hain zuzen ere, *lurpeko oroimenak* hedatzeko duen bidea: «A pesar del gran adoctrinamiento ideológico, estos recuerdos durante tanto tiempo confinados al silencio y

transmitidos de una generación a otra oralmente, y no a través de publicaciones, permanecen vivos» (Pollak, 1989, 4. or.). XX. mendeko sistema totalitaristek, ordea, sistematikoki bereganatu dute memoria, eta, txokorik ezkutuenean ere kontrolatu nahi izan dute, eta batzuek lortu dute (Todorov, 1995).

Europako eta Ipar Amerikako demokrazia liberalek ere kritikak jasaten dituzte. Izan ere, aditu askok memoriaren narriadura leporatu diete oroitezaren mesedetan. Todoroven ustez, informazioaren kontsumoa gero eta bizkorragoa den gizarte honetan, erraza da informazio mota hori abiadura berdinean baztertzea: gure tradizioetatik aldentuta, aisialdiko gizarte baten eskakizunek kirtenduak, eta grina espiritualetatik zein antzinako obra handietatik aldenturik, oroipena ospatzera eta unean uneko plazer hutsez gozatzera kondenatuta egongo ginateke. Memoria mehatxaturik dagoela uste du.

Aguilar Fernándezek (2008) memoria menderatzailea eta memoria hegemonikoa aipatzen ditu: lehena memoria ofizialarekin nahas daiteke, erregimenak ezarritako iraganaren oroipena baita. Hegemonikoa, aldiz, gizarteak aitortua duena da. Beraz, ez dira kontrajarriak; are gehiago, demokrazietan bat egin beharko lukete aipatutako bi memoriak: «Se trata de que el recuerdo de los diferentes actores coincida, en lo fundamental, con sus propios matices, pero que no existan memorias opuestas que impidan tener un relato compartido del pasado» (Benavides Vanegas, 2015, 204. or.).

Estatuek politika publikoen bidez kudeatzen dute memoria. Aguilar Fernándezek honela definitzen du memoriaren politikak zer diren:

Todas aquellas iniciativas de carácter público (no necesariamente político) destinadas a difundir o consolidar una determinada interpretación de algún acontecimiento del pasado de gran relevancia para determinados grupos sociales o políticos, o para el conjunto de un país. (Aguilar Fernández, 2008, 53. or.)

Holokaustoaren ondoren, Alemania eta Europako beste herrialde batzuk memoriari buruzko politikak egiten hasi ziren. Gobernuak politika publikoak ezarri zituzten ez ahazteko betebeharra betetzeko. Politika publiko horien helburua ez zen egia ezagutzea, baizik eta dagoeneko ezaguna den iragan bat gogoratzea, zeinaren egia –berari buruzko enuntziaturik faktikoa– historiak edo prozesu judizialek –gehienetan penalak– frogatu baitute (Benavides Vanegas, 2015). Egia jakiteko beste bide batzuk ere badaude, gehien bat juridikoak edo historiografikoak; politika publiko horiek egia hori ez ahazteko burutu ziren lehenengoz. Holokaustoaren ondorioz, Alemanian eta Europako beste zenbait herrialdetan memoriaren politikak garatzen hasi ziren.

Lebow et al. egileek (2006) memoriari buruzko politikak aztertu dituzte Europan. Hauen esanetan, esperientzia eta elkarbanatutako memoriak, eta dituzten balore eta konpromisoek ere, identitate bereizgarriak ematen dizkiete norbanakoei eta komunitateei. Egungo politikak horren baitan sortzen dira. Halaber, haren eragina ez da bertan amaitzen: atzerriko pertzepzioak baldintzatzen du, eta nazio-mugetatik at dauden ondorioak ere izan ditzake. Memoria indibidualak pertsonen arteko harremanetatik abiatzen dira, eta gizartearen diskurtso dominanteen isla dira. Diskurtso horiek eliteek eta kontra-eliteek helburu politiko, ekonomiko edota sozialekin eraikitzen eta berreraikitzen dituzte. Maila





guztietan eta prozesu osoan, politikak markatzen du memoria (Benavides Vanegas, 2015).

Lebow, Kansteiner eta Fogu (2006) autoreek hiru memoria mota bereizten dituzte: indibiduala, kolektiboa eta instituzionala. Hain zuzen ere, azken horretan ikus ditzakegu elite politikoek egindako ahaleginak, alde zein kontra, iraganari esanahi bat esleitu eta hedatzeko/inposatzeko gizartean eta denboran.

Memoria kolektiboaz baliatzea orainean eragiteko aspaldikoa da: historia bera bezain zaharra da. Horren bitartez emozioak piztu nahi dira, legitimazioak lortu, ekintza jakin batzuk justifikatu edo ideologia zein proiektu jakin batenganako atxikimendua lortu (Pelaz eta Tomasoni, 2011). Memoria historiko ofizialak, baina, sinesgarritasun-arazo larriak ditu:

El problema de toda memoria oficial es el de su credibilidad, de su aceptación y también el de su organización. Para que emerja en los discursos políticos un fondo común de referencias que puedan constituir una memoria nacional, un intenso trabajo de organización es indispensable para superar el simple “montaje” ideológico, por definición precario y débil. (Pollak, 1989, 10. or.)

Ondorioz, memoria borroka politiko gisa ulertzen da; askotan, ahanzturaren aurkako borroka gisa aurkezten da. Borroka hau eragile ezberdinen artean gertatzen da, bakoitzak bere aldarrak legitimatu nahian.

Bruno Groppok memoria politiken garrantzia azpimarratzen du, estatu batek hartzen dituen neurri ekonomikoekin parekatuz: «En la medida en que estas políticas busquen orientar la evolución de la sociedad, son verdaderas políticas, del mismo rango, por ejemplo, que las políticas económicas, y juegan un papel importante que haríamos mal en subestimar» (Groppo, 2002, 190. or.). Memoriaren politika ekintza kontzientea da, eta gobernuek edo beste gizarte-talde batzuek ezartzen dituzten iraganeko gertakizun jakin batzuk transmititzea du helburu. Hala, memoriaren politikak gura den gizarte-ereduari dagokion identitate nazionala lantzen dute. Bere helburuen arabera, Groppok bi memoria-politika bereizten ditu: logika demokratiko baten esparruan egiten direnak eta erabat autoritarioak direnak. Horregatik dio Todorovek (2000), berez, memoria ez dela ez ona ezta txarra ere: ematen zaion erabileraren arabera da hori. Groppok, adibide bezala, serbiar abertzaletasunak erabilitako oroimen maltzurra jartzen du: II. Mundu Gerratik Kosovoko egungo gatazkara arte, serbiar abertzaletasunak Serbia Handiaren proiektu espantsionista eta haren izenean egindako sarraskiak legitimatzea ditu helburu, oroimen artifizialak berpiztu dituelarik. Beraz, diktadura-erregimen gehienak saiatzen dira haren izaera legitimatzen, memoria manipulatu. Hori dela eta, hausnarketa egin behar da memoriari eta ahanzturari ematen zaien erabileraz.

Oroimen-politikak hainbat modutan kudea daitezke: oroitzapen-ekitaldiak, monumentuak eraikitzea, oroimen-tokiak babestea, eskola-programak, memoria bildu eta hedatzeko erakundeak sortzea –artxiboak, museoak, dokumentazio-zentroak, ikerketa-taldeak–, toponimia, etab. Era berean, oroimen-politikak ahanztura-politika bat du atzean, memoriarekin gertatu bezala; izan ere, gertaera bat oroitzeko neurria hartuz gero, beste gertaera asko ahanzturara bideratzen dira. Baina ahanztura-politika aktiboak ere badaude.

Groppok amnistia jarri du adibide gisa, non memoria kolektibotik gertakizun jakin batzuk kanporatzea duen helburu: «Es una forma de olvido político y jurídico que apunta a imponer una amnesia social [...]. La amnistía representa una forma extrema de política del olvido» (Grosso, 2012, 193. or.). Beraz, amnistia litzateke ahanzturarako erabaki politiko nagusia, baina badira ahanztura sustatzen duten beste neurri txikiagoak ere: eskola-programatik hainbat gertaera kentzea, aztarnak –eraikinak, dokumentuak, ...– ezabatzea, etab. Adibidez, Argentinako diktaduraren azken erabakietako bat urteetan zehar praktika errepresiboei buruz egindako dokumentu guztiak suntsitzea izan zen.

3.2. OROIMEN HISTORIKOAREN BILAKAERA

Memoria historikoa gai gori-goria da espainiar Estatuan duela urte batzuetatik. Adibide adierazgarriena Francisco Francoren gorpuzkiak Erorien Haranetik ateratzeko prozedura osoa izan da. Trantsizioak ez zion ohorezko hilobia ukatu diktadoreari, eta, 1978ko konstituzioa onartu ondoren ere, 36ko estatu-kolpea gidatu zuenaren gorpua berak aukeratutako tokian egon da 2019ra arte. Espainiako Gorteetan burututako prozesu luze, korapilatsu eta gatazkatsu baten ondoren, urriaren 24an atera zuten, bertaratutakoek, Tejero barne, gorozarre egin ziotelarik ‘Viva Franco’ oihukatuz¹⁵. Gainera, Aireko Armada arduratu zen gorpua helikopteroz leku-aldatzeaz, eta Dolores Delgado Jarduneko Justizia ministroa, Felix Bolaños Gobernuako Presidentetzako idazkari nagusia eta Antonio Hidalgo Presidentzia Ministerioko idazkariordea izan ziren helikopterotik jaisten lehenak. Guzti horregatik, Aitor Esteban EAJren eledunaren ustez, “erreparazio ariketa” izan behar zuena “frankismoa goratzeko ekitaldia” bihurtu zen, eta biktimentzako umiliaziotzat jo zuen¹⁶. Baina, hori guztia ulertzeko, atzera begiratu behar dugu halabeharrez. Gai hau historialari eta soziologo ugarik ikertu dute, eta, beraz, ez dugu sakon aztertuko, baizik eta memoria historikoaren bilakaeraren eragile garrantzitsuenak azalduko ditugu, bai gizartean zein politikan, egungo egoeraz jabetzeko muina baita:

Memoriak ez du beti garrantzi bera izan gizartean. Ikerlari gehienak bat datoz gerra bizi izan zutenen biloben garrantziaz. Beraiek izan dira, hain zuzen ere, memoria historikoa aldarrikatu dutenak. Eta, Estatu espainiarreko memoria historikoaz ari garenean, “aldarrikatu” hitza da egokiena, aroa Guda Zibilaren eta diktaduraren garaietara mugatzen baita, eta batik bat eremu jakin batean, hots, errepresio frankistan (Míguez Macho, 2018).

¹⁵ Berría. (2019ko urriaren 24). Francori gorozarre egin diote Erorien Haranetik ateratzean. <https://www.berria.eus/albisteak/172817/francori-gorozarre-egin-diote-erorien-haranetik-ateratzean.htm>

¹⁶ Idem.





3.2.1. MEMORIA-POLITIKAK DIKTADURA GARAIAN

Diktadura garaian, errepublikarrek gerran eragindako biktimak aldarrikatu eta omendu zituzten bitartean, ez dirudi gerraren galtzaileek horrelako aitorpenik eduki dutenik. Egia da, halaber, denborak aurrera egin ahala, diktadura garaian memoria-politika ezberdinak izan zirela, Francok momentuan zituen interesen arabera. Bilakaera hori urte haietako *memoria-guneen* bitartez azter daiteke.

Norak *memoria-guneak* definitu bezala, Antonio Míguez Machok (2018) frankismoaren garaiko *memoria-guneetaz* dihardu. Lehenik eta behin, diktaduraren lehen urteetan izandako biolentzia-guneak izendatzen ditu: espetxeak, exekuzio-guneak, hobi komunak... Frankismoaren lehen urteetan, altxamenduaren justifikazioa zen nagusi eta indarkeriaren erabileraren beharra plazaratzen zuten, biolentzia-gune horiek aldarrikatuz. Urteak igaro ahala, justifikazioak ukapenari bide eman zion. Hau da, lehen urteetan altxamendua eta biolentziaren beharra harrokeriaz azaldu bazuten, gero ezkutatzeari ekin zioten:

Pero el contexto de justificación dejará paso paulatinamente a un contexto de negación, en el cual ya no se realiza en público alarde de la violencia ejercida como necesaria, sino que se transforma en una violencia diferente: una violencia fratricida, una guerra civil donde hubo víctimas por los dos bandos. (Míguez Macho, 2018, 140. or.)

Alegia, praktika bortitzak egiten ziren guneak deuseztatu edo beste erabilera bat eman zioten –askotan gerra aurreko erabilera berreskuratu zuten: ikastegiak, komentuak...-. Aldaketa hura 1945 inguruan gertatu zen, tartean, barneko zein kanpoko beste faktore batzuekin: erabakigarriena, II. Mundu Gerraren amaiera, Europako diktadura faxista bakarrak Espainia eta Portugalekoa bihurtuz. Míguez Machok adierazten duen bezala, urteak igaro ahala, erregimenak garaipena goraiatzeari utzi zion eta 25 urte “baketsuak”–1964ko kanpaina– nabarmendu zituen, eta Erorien Harana bi bandoen biktimei eskainitako monumentu izateari utzi zion (Aguilar Fernández, 1996; Rodrigo, 2013; Ferrándiz, 2014).

3.2.2. MEMORIA-POLITIKAK TRANSIZIOAN

Hori da, beraz, memoria kolektiboak diktadura frankistaren barruan izan zuen bilakaera. Demokraziarako trantsizioa 1975eko azaroaren 20an Franco hil eta berehala hasi zen. Ez zen bide ñimiñoa izan hura, eta urte aztoratuak bizi ziren: 1976ko martxoaren 3ko sarraskia Gasteizen, Jurramendiko hilketak urte bereko maiatzean, ETA eta GRAPoren borroka armatua, talde ultraeskuindarren hilketak... Hala, Alemanian, Argentinan,



Frantzia edo Hegoafrika diktaduren biktimek eginkizun garrantzitsua izan zuten bitartean haustura-hitzarmen berriak sinatzean, Espainian gauza guztiz desberdinak egin ziren adiskidetzaren aterpean. Horrenbestez, Espainiako trantsizioari buruzko ikuspegi zeharo ezberdinak aurki ditzakegu literaturan. Batzuek erregimenarekin hausturarik egon ez zela defendatzen duten bezala, beste hainbatek –diskurtso ofizialak barne– ‘haustura adostua’ izan zela diote. Hala ere, ukazina da Trantsizioa Gobernuak berak gidatu zuela, eta ez oposizioak (Juliá Díaz, 2005), hots, Franco hil ondoren, Juan Carlos de Borbón estatuburu izendatu zuten, diktadoreak berak 1969an agindu legez. *Ahantzuraren akordioa* elite politikoen artean nagusitu zela ere eztabaida ezina da. Bere jatorria PCEren politika estrategikoaren aldaketan dago: 1956tik, PCEk erabat arbuiatu zuen konfrontazioa, eta bere aldarrikapen berria “adiskidetze nazionala” bihurtu zen. Trantsizio garaian subjektu politiko gehienak lotu ziren horri, eta horretarako bultzada erabakigarria eman zuen 1977ko Amnistia Legeak. 77ko Amnistiaren Legea da, hain zuzen ere, Espainian egindako ahantzura-politikarik handiena (Groppo, 2002).

Testuinguru horretan, ez zen behar beste hitz egin aurretik gertatutakoaz, zauriak ez irekitzeko aitzakian eta memoria historikoaren kalterako. Adibidez, Thomas Devenikek (2008) Secundio Serranoren hitzak ekarri ditu gogora, makiak trantsizioan izan zuen tratamendua aztertzeko unean: «En lugar de promover su conocimiento, la resistencia armada fue desplazada del discurso histórico para hacer creíbles nuevas estrategias» (Secundino Serrano, 2001, 16. or.). Legebiltzarreko talde gehienek iraganari ez erreparatzearen alde egin zuten, eta hutsune horri “ahantzuraren akordioa” (Vilarós, 1998, 12-20 or.), “amnesia kolektiboa” (Jünke, 2006, 104. or.) edo “isiltasunaren akordioa” (Aguilar Fernández, 2006b, 268. or.) deitu diote kritikoei. Cristina Moreirasek ere ildo beretik jotzen du:

La transición española se erige sobre un proceso de desmemorización colectiva que inicia el encubrimiento del pasado y cuya consecuencia más obvia será la negativa a realizar una revisión histórica e intelectual del franquismo tanto desde el ámbito de la historia y las ciencias políticas como de la literatura y el cine. (2002, 29. or.)

Santos Juliá Díazek (2003), bere aldetik, *ahantzuraren akordioa* terminoa ukatzen du, izan ere, bere esanetan ez da inoiz inolako amnesiarik izan¹⁷, eta hori Gerra Zibilari eta diktadura garaia buruzko ikerketek berresten dutela uste du. Baina egia da, baita, esparru akademikoan, iragana historialariei soilik zegokiela azaltzea, oraina, aldiz, gizartearentzat eta politikarientzat zen. Beraz, iragana esparru txiki bezain garrantzitsu batera mugatu zen, eta Aguilar Fernándezek (2006) ‘oroimenaren hitzarmen’ gisa definitu du hori. Kulturaren arloan, beraz, memoria berreskuratzeko jakin-min handia jaso zen. Horren lekuko izan ziren erakusketak, eleberriak, filmak, ikasketak, etab. Horrek ez du esan nahi eremu horretan frankisten biktimei erreparatu egin zitzaienik; izan ere, hurrengo atalean ikusiko dugunez, zineman behintzat, oso ikuspegi orokorra eta batzuetan okerra eman zitzaieneko itzaitako lanei.

¹⁷ Juliá (1999) “oroitezaren sustapena” terminoaz hitz egitea nahiago du “amnesia kolektiboaz” baino. Bere aburuz, ahaztea gertatutakoa ez oroitzea da, eta “oroiteza sustatzea”, aldiz, nahita ez gogoratzea, iraganari aurre egitea etorkizuna baldintzatu ez dezan.



Aguilar Fernándezek (2006) bi gako aipatzen ditu: iragana ahanzturara bideratzea eta erruduntasun partekatua. Subjektu politikoek iraganaz ahaztea erabaki zuten, adiskidetzearen alde, eta, horregatik, elite politikoak egoki ikusi zuen gerra tragedia-kolektibotzat hartzea, bi aldeek basakeriak egin zituztelako. Bestalde, erruduntasun partekatuaren ideiak azaltzen du eztabaida politikoetan elite politikoak ez zuela nahi Guda Zibila arma gisa erabiltzea. Horren onarpena ez zen bi aldeetan berdin eman, zeren, azken finean, alde bati baino ez baitzion mesede egiten. Horrela, Estatu mailako alderdi ezkertiar nagusiek ez zuten eztabaida politikoetan erabili aurkariaren iragan frankista 90. hamarkadara arte.

Azken lau hamarkadetan, asko dira adostasun horren ondorioak deitoratu dituzten azterlanak (Aguilar Fernández, 1996; Vilarós, 1998; Resina 2000; Ballesteros, 2005; ...) eta Gerra Zibilaren eta diktadura frankistaren oroimena ezabatzea traumatikotzat jo dute, batez ere, hura bideratzeko eremu publiko eta kolektiborik ez dagoelako. Ikerlari askok ulergarri ikusten dute Trantsizio osoan elite politikoak iraganaren gainean ez jardutea, gatazka berriak ez sortzearren eta demokrazia lehenbailehen iristeko, baina badira kudeaketa hori erabat desberdin egin duten nazioarteko adibideak, hala nola Alemania, Argentina, Frantzia edo Hegoafrika. Are ulertezinagoa da, demokrazia behar bezala ezarrita zegoenean, gerra eta diktadurari buruzko eztabaida publikorik apenas ez egotea. Jo Labanyik (2009) adierazi duenez (Liikanen 2015an aipatua), PSOEn Gobernuak (1982-1996) eta PPrenak (1996-2004) eztabaida publikoetan saihestu zuten iragan frankistari buruz berba egitea. Horregatik, Francisco Etxebarria Gabilondok ondo azaltzen duen bezala, Espainiako memoria historikoa, iraganaz hitz egin beharrean, orainaz ari da, arazoak oraindik ere konpondu gabe jarraitzen baitu:

Lo que asombra a especialistas forenses de otros lugares del mundo, es que siendo las cifras tan grandes [desagertutakoei buruz], además, nunca se hayan investigado. Y eso es, precisamente, lo que encaja en la llamada memoria histórica en España. Que no habla del pasado, sino que habla del presente. La memoria histórica está hablando de las cosas que tenemos pendientes de resolver de aquellos asuntos que estaban insuficientemente estudiados y, que por lo tanto, en la sociedad democrática actual siguen pendiente de análisis. (Etxebarria, in Lacoste, 2019, 6'13'')

Ikertzaile askok bezala, Liikanenek (2015) Trantsizioaren garaiko gizartearen ezaugarriak azaltzen ditu Aguilar Fernándezek “aurrerantz egiteko ihesbidea” deitzen duena ulertzeko: 1975ean herritar gehienek jada ez zuten oroimen pertsonalik gerraren eta diktaduraren lehen aroaz. Ángel Loureirok (2008) adierazten duen bezala, 1945 eta 1960 artean jaiotako belaunaldi gazteak Francoren erregimenaren bigarren aroa bizi izan zuen, non garapen ekonomikoa eman, hezkuntza hobetu eta informazioa gehiago zabaldu zen garaia. Belaunaldi berri hori hobeto jabetu zen erregimenaren hutsunez, batez ere, askatasun politikoaz eta indibidualaz. Gauzak horrela, belaunaldi horrek ez zuen Trantsizioa hartu iragana ikuskatzeko, guztiz kontrakoa baizik, aurrera begiratzeko eta iraganeko hutsuneak atzean uzteko aukera gisa ikusi zuten, hau da, etorkizunera zabaltzeko. Honela deskribatzen dute Berneckerek eta Brinkmannek (2009) garai horretako gizartea (Liikanen 2015ean aipatua):

Por un lado, el afán de libertad y la obsesión por todo lo “moderno”, unidos al rechazo de la historia y la tradición, se convirtieron en características de la época, que deben ser entendidas también como una reacción al nacionalismo rancio propagado por la dictadura. Por otro lado, la dificultad de influir en el cambio político y la crisis económica de los ochenta dieron lugar al “desencanto”, una sensación de oportunidad perdida, entre los ciudadanos y los grupos políticamente más activos (Liikanen, 2015, 31. or.).

Paradoxikoki, Trantsizioa egin zuten politikariak gerrako eta gerraosteko izugarrikerien erantzuleen para ipini ziren, torturen, purgaketan, fusilamenduen eta espetxeratzeen biktimei zegokien errehabilitazioa ukatzean (Mabrey, 2007). Horrela, Trantsizioan ahanzturaren aurka egin zuen jendea ere bazegoen. Hain zuzen ere, Buckleyren esanetan, emakumezko idazleak, kazetariak eta intelektualak izan ziren Trantsizioako agintariak gehien kritikatu zituztenak, aldaketa demokratikoan modu aktiboan sartu ez zirelako (Mabrey, 2007an aipatua). Bestalde, Francisco Etxebarria Gabilondok (2012) eta Emilio Silvak (2006) gogora ekartzen dutenez, hainbatek indusketa-lanak egin zituzten memoria berreskuratzeko lanaren parte gisa, baina oso gutxi izan ziren eta erakundeek laguntzarik gabe (Miranda Bernabé, 2017). Hala ere, 1981eko estatu-kolpe saiakeraren ondoren, indusketak eta eskuratzeko egitasmo ugari bertan behera utzi ziren (Espinosa, 2012).

Egia da, halaber, Adolfo Suárezen Gobernuak, 35/1978 Errege Lege-dekretuaren bidez, pentsio bat onartu ziela «1936-1939ko gerraren ondorioz» hildakoen senideei, baina neurriak gabezia batzuk bazituen. Horretarako, dokumentuen bidez frogatu behar zen gerran senitartekoa galdu zutela, eta hori zela eta asko ordainik gabe geratu ziren. Ildo beretik jarraitu zuen irailaren 18ko 1979/5 Legeak. Geroago, Felipe González presidente zela, Gobernuak kalte-ordaina ezarri zien gerran edo diktadura-garaian espetxeratutakoei –soilik hiru urte baino gehiagoz espetxeratutakoei–, 1990eko aurrekontuen bidez. Horretarako ere dokumentu bidez frogatu beharra zegoen eta asko kalte-ordainik gabe geratu ziren. Gainera, erakundeek edota araudiek ez zuten inolako aipamen ofizialik egin indarrez desagerrarazitakoei buruz (Miranda Bernabé, 2017).

Beraz, badirudi Trantsizioan ez zitzaizela behar besteko erreparazio eskaini frankistek utzitako biktimei. Erreprimitutakoei entzutea eduki dezaten aukera bikaina galdu zen; bakeak, ordenak eta egonkortasunak lehentasuna izan zuten justiziaren eta askatasunaren kaltetan. Hala ere, urteak igaro ahala, jasandako errepresioa ez da mingarriena biktimentzat, entzute falta baizik. Horrela mintzatu da Pollak nazien biktimen harira: «En el momento del retorno de lo reprimido, no es el autor del “crimen” (Alemania) quien ocupa el primer lugar entre los acusados sino aquellos que, al forjar una memoria oficial, condujeron a las víctimas de la historia al silencio y a la renegación de sí mismas» (Pollak, 2006, 8. or.). Frankisten biktimen kasuan, beste horrenbeste gertatu da, azken finean, entzutea ukatu egin zitzaizen bi kolektiboei, estatuaren berreraikuntza argudiatuz.

Hainbat autorek indarkeriatzat jo dute ukazio hori. Adibidez, Slavoj Žižek (Peris Blanes, 2014an aipatua) gogoeta interesgarria egin du indarkeria mota ezberdinez eta sortzen duen ikusgarritasun sozialaz hitz egitean. Bere esanetan, hiru biolentzia mota daude: biolentzia subjektiboa, subjektu jakin batek eragindakoa, maila fisikoan zein psikologikoan; biolentzia





objektiboa edo sistematikoa, sistema ekonomiko edo politikotik eratorria; eta biolentzia sinbolikoa, hau da, munduaren irudikapen, mintzaira eta munduaren interpretazio zehatz baten inposaketa. Horrenbestez, Pollak eta Zizeken bi ekarpenak bat datozela ikus dezakegu; izan ere, guztiz zentzuzkoa da biktimak haserreago egotea entzutea ukatu egin dietenekin –biolentzia sinbolikoa– zuzeneko errepresioa –biolentzia subjektiboa– burutu dietenekin baino, azken batean biak biolentzia izan baitira.

3.2.3. MEMORIA-POLITIKAK DEMOKRAZIA GARAIAN

Inoiz erreparaziorik jaso ez duten biktimen aitortza XXI. mendearen hastapenean hasi zen, demokraziak ibilbide ertaina zuela. Trantsiziotik lehen aldiz, zer gogoratu, eta nola, eztabaidatzen hasi zen Estatuan: zer esanahi eman oroimenari eta noraino; nola integratu oraindik baztertuak diren memoriak kultura-oroimenean, nortasun komunitarioa taxutuz. Gogoan behar dugu XX. mendeko azken bi hamarkadetan memoriak berebiziko garrantzia hartu zuela nazioartean, 80ko hamarkadan sortutako justizia trantsizionalak indarra hartu ahala. Justizia trantsizionalak lotura zuzena du oroimen historikoarekin; izan ere, egia, justizia eta erreparazioa bilatzen baititu giza eskubideak sistematikoki urratu diren kasuetan, bai eta berriz ez gertatzeko bermeak eskatu ere (Miranda Bernabé, 2017). Ildo horretan, historia interesengatik ahazteak erantzukizunak saihestea dakar. Legezko prozesuak beharrezkoak dira egonkortze demokratikorako. Espainiak ahanzturaren alde egitea erabaki zuen, eta, ondorioz, duela 40 urte hasi behar zituzten prozesu horiek, gaur hasi dituztenean, eskuineko alderdien oposizioarekin talka egin dute berriro. Beraz, Gerra Zibila indar politikoek beren arteko desadostasunak zuzentzeko eremu berria bihurtu da.

Baina, Espainiak badu beste ezaugarri bereizgarri bat memoriak hartu duen garrantzia ulertzeko: belaunaldi-aldaketa. Ikerlari askoren iritziz, aro berri honen gakoa belaunaldi aldaketa da, hau da, gerra bizi izan dutenen bilobak dira gaiari eutsi diotenak (Juliá Díaz, 2003; Aguilar Fernández, 2004; Saz, 2007; Pagès i Blanch, 2015). Belaunaldi horrek ez du harreman zuzenik gerrarekin bere aitona-amonek bezala, eta ez du ere bere gurasoek Trantsizioaren garapenean izan zuten ardura. «Se trata más bien de sujetos que buscan construir el luto de sus ascendentes más cercanos, que establecen un vínculo más afectivo que objetivo con su pasado y que solicitan, por tanto, nuevas formas de acercarse a él, nuevos relatos que den cuenta del ayer que los precede» (Moral, 2012, 182. or.). Belaunaldi horretako historialari, kazetari, politikari, ekintzaile, idazle, zinemagile eta herritar ugari eginkizun garrantzitsua bete dute gaiari buruzko eztabaida publiko baten sorreran. Hala, belaunaldi gazteenek milurtekoaren hasieran oroitezari aurre egiteko beharra sumatu zuten, eta joera hori ildo bihurtu zen hurrengo urteetan. Asko dira gai hori berreskuratu behar dela uste duten historialariak. Pelai Pagès i Blanchek honako hausnarketa hau egiten du:

En nuestra sociedad actual, con un sistema democrático que debemos preservar día a día como una de las conquistas más preciadas, ésta es la memoria histórica que, desde mi punto de vista, nos interesa recuperar. Y no por afán de revancha ni para reabrir viejas heridas, sino por una simple cuestión de futuro. Se ha dicho muchas veces, pero lo repito: un pueblo que no conoce su historia corre el peligro de repetirla. Y éste debe ser el reto del futuro. (Pagès i Blanch, 2015, 147. or.)

Beraz, hirugarren belaunaldi horrek egia jakiteko eskubidea aldarrikatzeaz gain –nork, zer eta nori–, hausnarketarako deia zabaldu du bide ezberdinen bitartez. Memoria aldarrikatzeko momentuan, ikuspegi zehatz batetik egin du, zehazki, senideen ikuspegitik, guztiz pertsonala eta ikuspuntu politikoa saihestuz –gero ikusiko dugun moduan, ikuspegi hura zineman ere irudikatuko da–:

Es interesante comprobar cómo el colectivo de los «nietos» se estructura en torno a una identidad colectiva que, más que hacer referencia a una cultura política determinada, remite a lazos genealógicos y familiares, y que probablemente se podría analizar en términos psicoanalíticos como un elemento de construcción (o reconstrucción) de una identidad individual. (Yusta Rodrigo, 2011)

Honi, lotu behar diogu zuzeneko lekukotasuna desagertzeko zorian dagoela, eta, hortaz, Pollakek emandako arrazoiak bete dira milurteko berrian Estatuan isiltasuna apurtzeko: belaunaldi berria zuzeneko lekukotasuna desagertzeaz dagoela ohartu da, eta horrenbestez, Trantsizioan eduki ez zuten entzutea¹⁸ eskaini die biktimei.

Oroimen historikoaren “berreskuraketa” adierazpena bera ere gatazkatsua izan da, zeren eta, aintzakotzat ematen baitu galduta murgiltzen dela eta berriro eskuratu beharra dagoela. Espainiako Trantsizioa eredugarri izan zela defendatzen dutenek nekez onartuko dute oroimen kolektiboaren “berreskuraketa” adierazpena, izan ere, Trantsizioak zeregin hori bete zuela uste bait dute. Beste aldean adierazpenarekin bat daudenak ditugu. Horien iritziz, kontakizun ofizialak espazio publikotik zokoratu ditu antifaxismoaren oinordea eta garaituen sufrimendua (Yusta Rodrigo, 2011) eta Trantsizioan kokatu dute alboratzearen jatorria:

La Ley de Amnistía de 1977 es particularmente denostada por este movimiento, puesto que habría tenido el efecto de equiparar los delitos políticos de la oposición antifranquista y los crímenes de la dictadura, constituyendo así una suerte de «Ley de punto final» que impidió exigir responsabilidades penales a los responsables de los crímenes franquistas, lo que a la vez tuvo un efecto legitimador de la violencia política franquista frente a la sociedad española, ya que dichos crímenes nunca fueron presentados públicamente como tales. (Yusta Rodrigo, 2011)

Trantsizioak ez zuen inoiz zalantzan ipini frankismoko legediaren zilegitasuna ezta bere baitan burutu ziren krimenak ere. Estatu mailan ez zen alderdi politiko nagusirik izan gabezia hori salatu zuenik. Euskal Herrira etorrita, Herri Batasuna izan zen gabezia irmo salatu zuena. Modu horretan, oroimen errepublikar eta antifaxista memoria kolektibotik at geratu zen botere publikoek ez baitzuten inoiz aldarrikatu: «tal papel fue reservado a la monarquía, a un sector de las élites políticas de la dictadura que se habrían “democratizado” durante los años de prosperidad económica del “segundo franquismo” y a los sectores más

¹⁸ Estatu berreraiki behar zen eta ez zuten aproposa ikusi mezu errudunak loratzea, II. Mundu Gerraren ostean European gertatu bezala.





“presentables” de la oposición antifranquista» (Yusta Rodrigo, 2011). Ondorioz, Yusta Rodrigoren esanetan oroimen errepublikarra eta antifaxistak esparru familiar eta pribatuan zabaldu behar izan du.

Guzti horregatik, 90. hamarkadaren erdialdetik aurrera gaiarekiko interesa handitzen joan zen. Garai hartakoak dira, esaterako, Espainiako Kongresuak diktadura gaitzesteko lehenengo lege ez besteko proposamenak. Hala ere, XXI. mendea izan da gaiari benetako bultzada eman diona. 2000. urtean Oroimen Historikoa Berreskuratzeko Elkarteak – gazteleraz, Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)– sortu zuten, Emilio Silvak desagertutako bere aitona bilatzeari ekin ostean. Senidearen gorpuzkia Prianza del Bierzo (León) herrian agertu zen, eta indusketak oihartzun mediatiko ozena izan zuen. Horrek eragin zuen guda eta diktaturako desagertuek inoiz eduki zuten ikusgarritasun publikoa edukitzea, eta, senitartekoren bat desagertua zeukaten hainbat hurbiltzen hasi ziren, bai eta beste hainbeste pertsona laguntza eskaintzeko. Horrela sortu zuten ARMH, eta harrezkero aipatutako elkarteak eztabaida publikoa bideratu du. Hala ere, aipatu beharra dago hori ez dela sortu zuten elkarte bakarra. Urte batzuk lehenago –1997an– Asociación por un Archivo de la Guerra y el Exilio (AGE) elkarteak sortu zuten, zeinean helburu nagusia Guda Zibila eta erbeste errepublikarrari buruzko artxiboa sortzea zen, diktaduran ebatzitako epaiak bertan behera utzi eta borrokalari errepublikarrak –1939. etik aurrera borrokatu zutenak barne– omentzea. Euskal Herrian ere hainbat elkarte sortu dira: Ahaztuak 1936-1977, estatu-kolpeak, errepresioak eta erregimen frankistak eragin zituen biktimen aldeko elkarteak, 2005ean sortu zuten. Egia argitzea, justizia egitea eta kalte ordainak eskatzen dituzte; Durango 1936 Kultur Elkarteak, 2007an sortua: «askatasunaren eta Euskal Herriaren nazio-eskubideen alde faxismoari aurre egin zioten Durangaldeko herritarrei omen egiteko, euren borroka gogorra eta sufrimendu latza ezagutarazteko eta zor zaien ohorea aldarrikatzeko»; Euskal Memoria Fundazioa, 2009an sortua; Berriz 1936 gogoratzen Kultur Elkarteak, 2011an sortua; Goldatu, 2011an sortua; Memoriaren Bideak, Francoren esklabuei erreparatzen dien elkarteak; Intxorta 1937 Kultur Elkarteak, 2005ean sortua; Egiari Zor Fundazioa, 2012an sortua: xede du lan egitea Estatuaren orotariko biolentziak jasan dituzten biktimen eskubideen alde. Horiez gain, beste hamaika elkarte sortu dituzte: Donostiako genozidioa 1936 Biktimen elkarteak, Oroituz (Portugalete), Geureak 1936, Oroituz (Andoain), Asociación de Familiares de Fusilados de Deba Goiena (Arrasate), Kattin Txikia (Oiartzun), Andikona (Otxandio)...

Elkarte memorialisten artean talkak ere egon dira. Yusta Rodrigok (2011) ohartarazi duenez, batzuek memoriaren berreskurapenaren izaera politikoa irmoki defendatzen duten bitartean, beste batzuek berau ukatzen dute. Ildo horretan, Memoriaren aldeko Foroarentzat¹⁹ garrantzitsua da oroimenaren izaera politikoa aldarrikatzea:

...los militantes no sólo tienen familia, sino también camaradas o compañeros y una intensa vida social y de lucha. Cuando mueren como consecuencia de su militancia son muertos sociales, no particulares, se transforman en muertos de todos. (Pedreño, 2003)

¹⁹ Gazteleraz, *Foro por la Memoria*. PCEk sustatutako foroa, nahiz eta ildo politiko independentea duela aldarrikatzen duen.

Bide beretik jo du AGE elkarteak, ARMHren jardunbidea zalantzan ipiniz. AGEk hildakoen motibazio politikoa azpimarratzen du eta indusketak egitearen aldekoa den arren, horiek egiteko moduaren aurka agertu da behin baino gehiagotan. Bere ustez, indusketak epailearen aurrean egin beharko lirateke ondoren erantzukizun penalak eskatu ahal izateko:

La desconfianza de esta última organización hacia la ARMH es grande: AGE denuncia el modus actuando en las aperturas de fosas, que privilegia los deseos de las familias por encima de consideraciones políticas e ideológicas y que, sobre todo, haría a su vez «desaparecer» las fosas, pruebas físicas de la represión franquista. Así, según estas asociaciones, una vez desenterrados los muertos y entregados a sus familias, las pruebas de los crímenes franquistas contra la humanidad habrán desaparecido, y con ellas toda posibilidad de resolución judicial. (Yusta Rodrigo, 2011)

Equipo Nizkor Gobernu Kanpoko Erakundeak ‘Oroimena *versus* Justizia’ deitu die elkarteen arteko liskarrei, eta Todoroven hausnarketa burura etortzen zaigu: nor dago zilegiturik norberak bizi ez izandakoaz hitz egiteko? Kasu honetan, hildakoen senideak ala mugimendu politiko-sozialak –alderdiak, sindikatuak...–? Ika-mikak alboratuz, Yusta Rodrigok ezinbestekotzat jotzen du elkarte memorialisten sarea –homogeneoa ez den arren–; hori gabe ezinezkoa izango baitzen auzia esparru pribatutik eztabaida publikora jauzi egitea. Azkenik, eztabaidak politikara egin zuen salto eta 2002ko azaroaren 20an Espainiako Parlamentuak aho batez kondenatu zuen frankismoa lehenengoz. Zenbait ikerlarik lehenago kokatzen dute jauzi hori. Aguilar Fernándezek, esaterako, adierazten du izatez iraganak 1993. urteko kanpainan egin zuela jauzia orduko politikara, zehazki, PSOEk hauteskundeak galdu zitzaizela antzeman zuenean. Horrela, PPko hautagai batzuen iragan frankista bere onurarako erabiltzea erabaki zuen PSOEk hautesleak mugiarazi nahian (Liikanen, 2015an aipatua). Bai eta lortu ere, Felipe González berriro bilakatu baitzen presidente. Aitzitik, hurrengo hauteskundeak –1996koak– PPk irabazi zituen eta harrezkerotik PSOEk hainbat ekimen parlamentario sustatu zuen Gerra Zibileko eta diktadurako biktimek ordaina jaso zezaten. PPk aurre egin zien ekimen guzti horiei, are gehiago 2000.ean hauteskundeak gehiengo osoz irabazi zituenean, ordutik aurrera PPk moderazio politikoa alboratu baitzuen. PSOEk eta Izquierda Unidak indarrak batu eta lege proposamen batzuk aurkeztu zituzten diktadurako biktimen zenbait talde ordainarazteko. Bernecker eta Brinkmannek (2009) adierazi dute kanpaina horren xedea ez zela soilik herritarren eskakizunei bidea ematea, baizik eta alderdi popularrari “presio morala” egitea eta haren liderrak Francoren jarraitzailetzat jotzea.

2004. urtean gobernu-aldaketa eman eta Gerra Zibileko biktimen egoera aztertzen hasi zuen Espainiako Gobernu berriak –oraingoa, PSOEren esku–. Horretarako, aparteko komisió bat eratu zuen Rodríguez Zapatero presidentek: Comisión Interministerial para el Estudio de la Situación de las Víctimas de la Guerra Civil. 2006an, Espainiako Diputatuen Kongresuak ‘Memoria Historikoaren Urtea’ izendatu zuen bozken bidez. Bozketa horretan 172 diputatuk proposamenaren alde egin zuten, PPko 131 diputatuek aurka, eta ERCko lau diputatuek ez zuten bozkatu neurria gutxiegi zela iritzita²⁰. Azkenik, 2007ko abenduan

²⁰ *El País*. (2006ko apirilaren 27a). Todos los partidos salvo el PP aprueban declarar 2006 Año de la Memoria Histórica.





Espainiako Oroimen Historikoaren Legea –ofizialki, Abenduaren 26ko 2007/52 Legea, gerra zibilean eta diktaduran jazarpena eta bortizkeria jasan zutenen aldeko neurrien ezarpena eta haien aitortza eta beren eskubideen areagotzea– argitaratu zen urriaren 31an Diputatuen Kongresuan onartu ostean. Oraingoan ere, PPK aurka egin zuen eta ERC abstenitu egin zen²¹. Legeak barne hartzen du Espainiako Gerra Zibileko nahiz Francoren diktaduran jasotako biktimen onartzea eta errekonozimendua, ez ordea, frankistek eraildako biktimen hobi komunak irekitze, indusketa edo aztertzea, elkarre memorialista ugarik eskatu bezala. Gainera, ARMHK salatu du lege horren hitzaurreak diola frankismoaren biktimen oroimena pertsonala eta senitartekoa dela, eta horrenbestez, delitu horiek ez direla jotzen gizartea eta gizateriaren aurkako delitutzat; are gehiago, delitu horiek maila pertsonalean utziz, bere eginkizun bat ez betetzea leporatu diote Estatuari, bere betebeharra baita biktimen egia, justizia eta ordainerako eskubidea politika publikoekin babestea.

Egiazki liskarra ez da bertan geratu, legea, teoriarik betetzekoa izan arren, askotan ez delako bete, batez ere Alderdi Popularrak eta eskuineko espainiar nazionalistak agintean dauden hiri eta udalerrietan –Hego Euskal Herrian bereziki UPNrekin gertatu den bezala–. Hala, oraindik ikus ditzakegu Euskal Herrian zein Estatu osoan militar kolpisten izenak dituzten kaleak edota ikur frankistak. Alderdi Popularrak eta Espainiako sektore kontserbadoreenak Oroimen Historikoaren Legearen aurka egin dute etengabe, neurriak gizartea batu baino, banatu egiten duela argudiatuz. Trantsizioan arrazoitu bezala, horrelako neurriek zauri zaharrak zabaltzea besterik ez dutela egiten arrazoitu dute. Hainbatek mendekutzat hartu dute Francoren biktimei aitortzeko legea eta errepublikarren biktimei jaramonik ez egitea egotzi ere. Modu horretan, César Vidalek gogor salatu du Oroimen Historikoaren Legea²²:

Entre los disparates legislativos de la era ZP pocos resultan más clamorosos que el de la mal llamada Memoria histórica. Lejos de intentar recuperar la memoria colectiva, la ley ha pretendido exactamente lo contrario, es decir, borrar una parte de la Historia reciente de España y sustituirla con mitos absurdos e injustos, todo ello –eso sí– costado con dinero de los contribuyentes... Así, en estos años hemos visto como se perdía el dinero en buscar inútilmente el cadáver de Lorca mientras se negaba para exhumar los restos de unos 35 asesinados por el Frente Popular y arrojados al Pozo Camuñas o los de una fosa común cercana a Madrid en la que posiblemente se hallen los restos de Andreu Nin y otros izquierdistas torturados y muertos por los agentes de Stalin en España (Vidal, 2010).

Yusta Rodrigo memoria historikoak hartu duen garrantziaz jabetu da. Hala, 90. hamarkadaren amaieran «esparru pribatuan eta modu lotsakorrean» transmititzen zen oroimenak eztanda publiko eta mediatikoa jasan zuen garaiak lehen mailan ipintzeko. Hori indargabetzeko sektore eskuindarrak diskurtso neofrankista loratzearen premia eduki

https://elpais.com/elpais/2006/04/27/actualidad/1146125825_850215.html

²¹ Oroimen kolektiboaren lanketak espainiar Estatuan sortzen dituen liskarren adibidea dugu legearen bozketa bera, zein bi alderdi ezik, gainontzeko guztiek alde egin zuten arren, Memoria Historikoaren Legea (52/2007) ia ezkutuan bozkatu zen, Auzitegi Nazionalean M-11ko atentatuengatik epaia ematen zen egun berean.

²² Vidal, César. (2010eko apirilaren 7a). Los disparates de la “memoria histórica”, según César Vidal. *Libertad Digital*. <https://www.libertaddigital.com/sociedad/los-disparates-de-la-memoria-historica-segun-cesar-vidal-1276389527/>

du, diktaduran erabilitako argudio berberak berreskuratuz estatu-kolpea legitimatzeko²³. Yusta Rodrigoren esanetan, autore talde horrek, Vidal barne, oihartzun mediatiko dezente eduki du:

Y de forma harto significativa, paralelamente a esta «recuperación de la memoria histórica» se asiste a la reemergencia de un discurso historiográfico neofranquista acerca de los orígenes de la guerra civil y de la dictadura, con gran repercusión pública y mediática, que retoma argumentos que ya fueron elaborados en su día para legitimar tanto el golpe militar de 1936 como la brutal represión desplegada en el campo franquista. Un discurso que no es realmente producido por historiadores reconocidos como tales en los círculos profesionales y académicos, sino por publicistas como Pío Moa o historiadores que desarrollan su labor en los márgenes de la Academia como César Vidal. (Yusta Rodrigo, 2011)

Faberrek (2008) 'memorien arteko guda' deitu dio horri. Labanyik (2008) ohartarazi duenez, horrek elkarbizitzari mesederik egiten ez dion fenomenoa ekarri du: *biktimismoaren lehia*. Eta, lehia horretan gezurrak zabaldu dituzte. Adibidez, ikerketa eta estatistikek esaten dutenaren aurka, Pio Moak defendatu du bando nazionalean hildako gehiago izan zirela errepublikarren artean baino. Liikanenek (2015) lehia horren adibide gehiago ipini ditu: esate baterako, adierazten du 2006 eta 2007 urteen bitartean 'eskelen guda' bat izan zela ofizial errepublikar baten eskela argitaratu ostean. Halabaina, kezkarriagoa iruditzen zaio eskuinak ETaren biktimak erabili izana frankismoaren biktimei aurre egiteko.

Egin-eginean ere, Aleida Assmanek (2010) azaldu du ahanztura eta isiltasuna historikoki erabili izan direla gatazkak gainditzeko, izan ere, biolentzia, bidegabekeria edota pairamena oroitzeak biolentzia gehiago eragin dezakeelako. Hain zuzen ere, argudio horri eusten dio alor kontserbadore espainolak. Baina –eta hor dago koxka–, autore horren arabera, ahanzturaren politikak soilik funtzionatu dezakete baldin eta botere simetrikoa egon bada, elkarrenganako izan denean eta gatazkaren alde biek halan adostu dutenean. Aitzitik, isiltasun errepresiboak egiten duen bakarra sufrimendua betikotzea da, botere-harremanak luzatzea eta zapaltzaileak babestea biktimen lepotik. Bere hitzetan, Espainian izandako isiltasuna asimetrikoa da eta soilik Memoria Historikoaren Legearekin izan da apurtua.

Gauzak horrela, PPko hautetsi nagusi Mariano Rajoyk behin eta berriz agindu zuen legea bertan behera utziko zuela Moncloara iritsiz gero. Bada, 2011.ean hauteskundeak irabazi eta 2012an lege horri bideratutako aurrekontua %60 murriztu zuen. Era berean, Gobernu berriak biktimen harretarako bulegoa kendu zuen. Ez zen gauza makala izan, bulego horrek desagertuen gorpuzkien indusketak tramitatzen baitzituen. Ostera, 2013 eta 2014an aurrekontua erabat murriztu zuen legea ezerezean utziz.

Oroimen historikoaren auzia ez da soilik instituzio horrekin lotu; hortaz, hainbat instituzioek ere neurriak hartu dituzte Oroimen Historikoaren Legea garatzeko. Andaluzia, Aragoi, Balearrak, Ceuta eta Melilla hiriek, Euskal Autonomi Erkidegoa, Extremadura, Gaztela eta Leon, Kanariak, Katalunia, Nafarroa edota Valentziako Erkidegoak modu batean ala bestean arautu dute errepresio frankistaren biktimei aitortza emateko bidea, batez ere,

²³ Faberrek (2008) 'memorien arteko guda' bezala definitu du.





desagertuen gorpuzkien indusketei dagokienez. Hego Euskal Herriko araudiarekin hasi aurretik, komenigarria da Andaluziako bilakaera lerro hauetara ekartzea: 2017ko martxoan Oroimen Historiko eta Demokratikoaren Legea onartu zuten kontrako botorik gabe²⁴. Baina, 2019an Gobernu berriak –PP eta Ciudadanosek osatua, Voxen laguntzarekin– legea bertan behera utzi du sartu bezain pronto. Espainiako alor kontserbadoreak historikoki mantendu duen argudioari eutsi dio Andaluziako Gobernuak, hau da, Espainiako Trantsizioa inoiz emandako akordiorik zabalena izan dela, bertan zauri guztiak sendatu zirela, eta haratago doan edozein neurri «mendeku grina» dela²⁵. Horren ordez, Trantsizioa goraiatzeko ‘Adiskidetasunaren Legea’ kaleratuko dutela agindu du Juan Manuel Moreno Bonilla presidenteak. Oroimen historikoarekiko eta frankismoaren biktimen aitortza eta ordainarekiko kontrakotasuna gauza jakina da alderdi jakin batzuen aldetik, esan bezala, betidanik eman baita. Baina, azken boladan irainetara heldu dira hainbat. Voxek, esaterako, «hezur-bilatzaileak» deitu die oroimen kolektiboa berreskuratzearen alde lan egin dutenei²⁶. Alderdi honek adierazi du Oroimen Historikoa esparru guztietatik kendu nahi duela²⁷. Ez da harrizkoa ere, kontuan hartuta alderdi politiko horrek diktadorearekin duen harremana²⁸; esate baterako, Javier Ortega Smith, Voxeko idazkari nagusia, Fundación Nacional Francisco Francoko presidente Juan Chicharro Ortegaren lehengusua da.

Bitartean, Estatu espainoleko Gobernuan aldaketa eman da beste behin ere, oraingoan, Pedro Sánchez sozialista presidente bihurtu delarik. Presidente berriak Zapaterok hasitako bideari eutsiko diola iragarri du eta oroimen historikoari babesa eskaini ere²⁹, oposizioaren haserrea eraginez³⁰. Horretarako, Euskal Herrian hartutako neurriei erreparatuko omen dio Sánchez Espainiako Gobernuko Presidenteak³¹. Hala, 2020ko irailaren 15ean Espainiako Gobernuak Oroimen Demokratikoaren Legearen aurreproiektua onartu zuen. Carmen Calvok Presidenteordeak testu berriaren bi helburu nagusi nabarmendu ditu: lehena, Espainiako historia demokratikoaren defentsa eta ezagutza; eta bigarrena, diktadura eta errepresioaren biktimenzako aitorpena, ordaina, duintasuna eta justizia³².

²⁴ *El Diario*. (2017ko martxoaren 15a). Andalucía ya tiene ley de Memoria Histórica: “un día grande” para las víctimas del franquismo. https://www.eldiario.es/andalucia/Andalucia-Memoria-Historica-grande-historico_0_622588665.html

²⁵ *El Diario*. (2019ko urtarrilaren 9a). PP, Ciudadanos y Vox liquidan la ley de Memoria Histórica de Andalucía para convertirla en una “ley de concordia”. https://www.eldiario.es/andalucia/PP-Ciudadanos-Memoria-Historica-Andalucia_0_855315332.html

²⁶ *El Mundo*. (2019ko martxoaren 21a). Vox llama “buscadores de huesos” a los defensores de la Ley de Memoria Histórica. <https://www.elmundo.es/andalucia/2019/03/21/5c939326fdddff6f888b4755.html>

²⁷ *El Diario*. (2019ko ekainaren 26a). Vox lleva al límite sus exigencias en Murcia: derogar leyes LGTBI, erradicar la Memoria histórica de las aulas y deportaciones. https://www.eldiario.es/murcia/politica/Vox-Murcia-LGTBI-erradicacion-Memoria_0_914109499.html

²⁸ *Público*. (2019ko martxoaren 11a). Así son los vínculos del vicepresidente de Vox con la Fundación Francisco Franco. <https://www.publico.es/politica/vox-franquismo-son-vinculos-vicepresidente-vox-fundacion-francisco-franco.html>

²⁹ *El País*. (2019ko martxoaren 27a). El PSOE quiere elevar la memoria histórica a “política de Estado”. https://elpais.com/politica/2019/03/27/actualidad/1553686136_848144.html

³⁰ Ruiz de Almirón, V. (2019ko otsailaren 23a). Pedro Sánchez: uso y propiedad de la Memoria Histórica. ABC. https://www.abc.es/espana/abci-pedro-sanchez-y-propiedad-memoria-historica-201902230331_noticia.html

³¹ *Deia*. (2019ko apirilaren 22a). Euskadi, faro en memoria histórica. <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/2019/04/22/politica/euskadi-faro-en-memoria-historica>

³² Presidencia del Gobierno. *El Gobierno aprueba el anteproyecto de Ley de Memoria Democrática*. Gobierno de España. ht-

Hala, Memoriaren Lege berriak frankismoaren pean egindako epaiketa sumario guztiak baliogabetzat jotzeko asmoa du³³.

Hego Euskal Herriko bi erkidegoek zein bere araudia daukate. Euskal Autonomi Erkidegoan Juan José Ibarretxe Lehendakariak 36ko gerran indarrez desagerraraziko pertsonen hilobiak ikertzeko eta aurkitzeko batzordea eratu zuen 2002ko abenduan, Eusko Jaurlaritzak eta Aranzadi Zientzia Elkarteak elkarlanean jarduteko hitzarmena sinatuz. Hitzarmenean argi geratu zen Gerra Zibilaren ondare historiko dokumentala ere berreskuratzeko premia zegoela. Horretarako, Euskadin Gerra Zibilari buruzko Artxibo Historiko-Dokumentala sortu da, honako eremu hauetan sortutako dokumentazio guztia biltzeko: Gerra Zibilari buruzko lku-entzunezko Artxiboa; Gerra Zibilari buruzko Artxibo Dokumentala, baita fusilatutako, judizioz kanpo exekutatutako eta desagertutako pertsonen datu-basea ere. Eusko Jaurlaritzak berak aipatzen duenez, zehazki, gerran fusilatu, judizioz kanpo exekutatu edo desagertutakoei buruzko gaiari ekin zitzaion, giza eskubideen urraketarekin loturiko edozein esku-hartzeren zutabeetako bati erantzuna emateko asmoz; zutabe hori egia jakitea da³⁴. Hori horrela, Jaurlaritzak 1.500 baino eskaera gehiagori erantzun die. Gainera, biktimen 450tik gorako lekukotasunak bildu eta digitalizatu ditu, eta horietako 14ren laburpena argitaratu da Eusko Jaurlaritzaren Memoria Historikoaren web orrian.

Gaur egun, aipatutako hitzarmenak indarrean darrai. Aurretik, Jaurlaritzako Etxebizitza eta Gizarte Gaien Sailak –Javier Madrazo buru– 280/2002 Dekretua, 2002ko azaroaren 19koa, onartu zuen. Dekretuak diktaduran zehar kartzelaratutako pertsonen kalte-ordaina jasotzeko aukera eman zien, baina, 1990eko aurrekontuen legearekin gertatu zen bezala, kartzelaratze hori frogatzen duten dokumentuak biltzeko arazoak izan zituzten errepresaliatuek eta haien oinordekoek; gainera, Jaurlaritzako Gizarte Sailak ez zuen aurrekontu nahikorik izan heldu zitzaizkion eskaera guztiei aurre egiteko (Miranda Bernabé, 2017).

Urte bereko abenduaren 10ean Ibarretxe Lehendakariak frankismoaren biktimak aitortzeko adierazpen instituzionala egin zuen, Giza Eskubideen Nazioarteko Egunean, hain zuzen. Aurrerantzean, frankismoaren biktimen omenezko eta aitormen publikorako ekitaldi ugarietan hartu du parte Eusko Jaurlaritzak. Handik lau urtetara Jaurlaritzak multzo zabalagora luzatu zuen babesa 22/2006 Dekretuaren bidez. Zehazki, askatasun-gabetzea jasandako pertsonen, Langile Soldaduen Diziiplina Batailoietan egondakoak barne. Urtebetera, Gerra Zibilean eta diktaduran jazarpenera edo indarkeria pairatu zutenen eskubideak onartzen eta zabaltzen dituen, eta haien aldeko neurriak ezartzen dituen legea onartu zuten Gasteizen, alegia, 52/2007 Legea, abenduaren 26koa.

Oro har, esan daiteke XXI. mendean zehar hainbat eta hainbat neurri –lege, dekretu, agindu, ebazpen– onartu direla EAEn frankismoak eragindako sufrimenduaren egia

[tps://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/resumenes/Paginas/2020/150920-cministros.aspx](https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/resumenes/Paginas/2020/150920-cministros.aspx)

³³ Berria. (2020ko irailak 16). Memoriaren Lege berriak frankismoak egindako epaiketak baliogabetuko ditu. <https://www.berria.eus/paperekoa/1876/006/001/2020-09-16/memoriaren-lege-berriak-frankismoak-egindako-epaiketak-baliogabetuko-ditu.htm>

³⁴ Lehendakaritza. Aurrekariak legegintzan eta erakundeen jardunean. Eusko Jaurlaritza. <http://www.euskadi.eus/aurrekariak/web01-s1lehmem/eu/>





jakiteko eta biktimei erreparatzeko. Zalantzarik gabe, jarduerarik garrantzitsuenetarikoa izan da indarrez desagerraraziko gorpuzkien bilaketa. Hori horrela, Araban 20 hobi aurkitu dituzte, Bizkaian 28 eta Gipuzkoan 32³⁵. Horren parean kokatu beharra dago, Eusko Jaurlaritzak eskaturik, osatu den Gerra Zibila eta diktadura goraiatzan duten Euskadiko ikur eta monumentu publikoen katalogoa³⁶. ‘Euskadiko Ikur Frankistak Kentzeko Batzorde Teknikoak’ hartu zuen beregain eginkizun hori, non katalogoa aztertu ondoren, irizpena egin zuen, eta bertan gomendio sistematizatuak eman zizkien erakunde publikoei, Euskadin diktadura frankistaren ikurrak kentzeko. Dokumentu horiek EAEko udal guztiei bidali zaizkie, gomendioak bete ditzaten. Era berean, altxamenduaren aurka borrokatu zuten gudarien eta Francok eragindako biktimen oroimenean hamaika monumentu ipini dituzte Euskadin barrena: Elgetan, Donostian, Elgoibarren, Artxandan (Bilbo)... Instituzio publikoek ipinitakoez gain, gizarte-eragileek jarritakoak ere aurkitu ditzakegu.

2014an Eusko Jaurlaritzak Memoriaren, Bizikidetzaren eta Giza Eskubideen Institutua sortzeko oinarriak arautu zituen azaroaren 27ko 4/2014 Legearen bidez. Horrela, 2015ean Gogora Institutua eratu zuten Aintzane Ezenarro –Elkarri, Aralar...– zuzendari izendatu zutelarik. «Institutuaren egiteko nagusia memoria kritikoa gorde eta transmititzea da, helburu pedagogiko eta dibulgatzaileekin. Horretarako, memoriaren eta giza eskubideen sustapenaren esparruan lan egiten duten instituzioen eta gizarte-erakundeen jarduera koordinatuko du, eta haien guztien arteko lankidetzara sustatuko du, gizartearekin harremanik handiena izateko bidea bermatzeaz gain», dio Gogorak³⁷. Azken ehun urteetan indarkeriak markatutako esperientzia traumatikoen memoria gordetzeko eta transmititzeko eginkizuna du aipatutako institutuak. Beraz, memoria kolektiboa bere osotasunean hartzen du Gogorak, ez soilik guda eta diktadura garaikoa, baizik eta hurbilenekoa ere. Institutuak berak jakinarazten duenez, zazpi eginkizun espezifiko ditu beregain: oroitzapena, kontserbazioa, ikerketa, prestakuntza, parte-hartzea eta hedapena, integrazioa eta kontsulta.

Horrez gain, Eusko Jaurlaritzak ikerketak eta argitalpenak sustatu izan ditu azken 15 urteetan, bai berak zuzenean zein Gogora Institutuaren bidez, eta Euskal Herriko Unibertsitatearekin batera elkarlanean ere aritu da. Halaber, hainbat erreportaje eta dokumental sustatu ditu telebistan igortzeko edo herritarren hainbat gunetan zabaltzeko, ikerketa honen autorea hainbatetan aritu delarik.

Egia da, beraz, Eusko Jaurlaritzan lanean ari dela Euskal Autonomia Erkidegoan bizi diren pertsonen bizitzan Gerra Zibilak eta diktadura frankistak izan zituzten ondorioak arindu nahian. Baina horrek ez du esan nahi gabeziarik ez duela. Jesús Mari Zulaikak, esaterako, espetxean izandakoak kontutan ez hartzea aipatzen du (Zulaika in Dorronsoro eta Goikoetxea Pérez, 2019, 26’00’’). Horrez gain, Zulaikak gogoratzen duenez, Ibarretxeren aroan Eusko Jaurlaritzak lehenengo dekretua kaleratu zuen Gerra Zibila abiapuntutzat hartu ondoren, Patxi López Lehendakariak 60. urtean kokatu zuen abiapuntua. Harrezkero, hurrengo

³⁵ Hobien kokapena kontsultatu daitekeen webgunea: http://www.euskadi.eus/web01-s1lehm/eu/contenidos/informacion/fosas_franquismo_backup/eu_fosas2/index.shtml

³⁶ Memoria Historikoaren Legean aipatzen den errolda egiteari buruzko 28/2011 Legez besteko Proposamenaren bitartez.

³⁷ Gogora. *Eginkizunak*. <http://www.gogora.euskadi.eus/gogora-eginkizunak/aa82-cogogora/eu/>

Jaurlaritzak Lópezek ezarritako urtetik abiatzen jarraitu dira dekretuak kaleratzeko).

Bestalde, Nafarroak bere araudia garatu du oroimen historikoari dagokionez. Bertako Legebiltzarrak 1936ko estatu-kolpearen ondorioz «fusilatutako herritar nafarrei errekonozimendua eta ordain morala» ematea onartu zuen 2003ko martxoaren 10ean, UPN abstenitu egin zelarik. Nafarroako Legebiltzarraren parte-hartzea lortu zen, hein handi batean, Nafarroako fusilatuen senitartekoen elkarteak eta Alargunen Herria elkarteak egindako ekimenei esker (Miranda Bernabé, 2017). Hala ere, hamar urte igaro behar izan ziren Foru Lege bat onartzeko: 33/2013 Foru Legea, azaroaren 26koa, 1936ko kolpe militarren ondorioz eraildako eta errepresioaren biktima izandako Nafarroako herritarrei errekonozimendua eta ordain morala ematekoa. Hurrengo urtean, memoria historikoari buruzko Koordinazio batzorde teknikoaren osaera zehazten duen Foru Dekretua³⁸ onartu zuten. Batzorde horrek, dagoeneko, Nafarroako 141 herri azertu eta 460 ikur frankista identifikatu ditu; horietatik, 300 ikurretik gora kendu dituzte jada³⁹.

Aitzitik, 2018an Nafarroako Memoria Historikoaren Tokiei buruzko Foru Legea onetsi zen UPN, Geroa Bai, EH Bildu, Podemos-Ahal Dugu-Orain Bai, PSN eta I-Eren aldeko botoekin eta PPNren abstentzioarekin⁴⁰. Lege honek berebiziko garrantzia aitortzen dio memoria kolektiboari, eta, horrela dio hitzaurreak:

Gaur egungo gizarteetan memoria ezinbesteko tresna bilakatu da egiazko bizikidetzari justu eta baketsua eraikitzeko bidean aurrera egiteko. Iragan hurbilean demokraziaren kontrako erregimenen indarkeriaren traumak astindu dituen gizarteetan, ahantzuraz eta memoria ezaz jokatzeko guztiz bidegabea da biktimenekin. Memoria eta gertatutakoaren oroimena dira bide bakarrak traumaz jabetzeko, biktimen minarekin eta egoera bidegabeekin enpatia sentitzeko, biktimen egia, justizia eta erreparaziorako eskubidea gauzatuko duten politika publikoak garatzeko; horrenbestez, bide horretatik lortuko da egiazko bizikidetzari, begirada etorkizunean paratzen duena eta halakorik berriz ez gertatzeko bermeak ezartzeko lanari helduko diona. Izan ere, memoria mota asko daude, dudarik gabe, baina justua izanen bada, kritikoa izan behar du ezinbestez, eta iragana konpromisotik azertu: konpromisoa giza eskubideekin, pertsonaren duintasunarekin, demokraziarekin, berdintasunarekin, justizia sozialarekin eta askatasunarekin.

Memoria indarkeria eta trauma gogoratzetik harago doa; iraganarekin lotutako zerbait baino gehiago da. Memoria, lehenengo eta behin, etorkizunari dagokio, eta, gizarte demokratikoetan, estuki eta fermuki loturik dago bakean eta giza eskubideetan oinarritutako kulturaren sustapenarekin. Memoria ezinbesteko tresna da hainbat balio gizarte osoan sustatu eta hedatzeko, askatasuna, begirunea, tolerantzia, negoziazioa eta akordioa, hain zuzen ere, bai eta horiek hurrengo belaunaldiei transmititzeko ere.

Gertatutakoaren memoria transmititzen da artxiboetan gordetako agirien bidez, gertaera haietako protagonista eta lekuko izan zirenen ahotik, eta familien baitan gorde eta helarazten den kontaketa; irudiak, soinu grabaketak eta ikus-

³⁸ 34/2014 Foru Dekretua, martxoaren 26koa, Memoria Historikoaren arloko Koordinazio Batzorde Teknikoaren osaera zehazten duena.

³⁹ Nafarroako Gobernua. (2019ko otsailaren 18a). 300 ikur frankista eta ohorezko aipamen baino gehiago kendu dituzte Nafarroan. https://www.navarra.es/home_eu/Actualidad/Sala+de+prensa/Noticias/2019/02/18/Balance+de+retirada+de+simbologia+franquista.htm

⁴⁰ *Euskalerria irratia*. (2018ko abenduaren 20a). Nafarroako Memoria Historikoaren Tokiei buruzko Foru Legea onetsi da. <https://euskalerrairratia.eus/nafarroa/1545331856075-nafarroako-memoria-historikoaren-tokiei-buruzko-foru-legea-onetsi-da>





entzunezkoak ere transmisio bideak dira. Finean, memoria gureganaino iritsi diren arrastoen bidez transmititzen da. Baina tokiak ere memoriaren transmisiorako bideak dira, gure gizartearen bakean eta askatasunez garatzea baldintzatu eta eragotzi zuten gertaera latz eta tragiko haien tokiak alegia: hilobi komunak, non milaka lagun ehortzi bait zituzten, bortxaz desagerrarazi eta hil ondoren; bidegabeki espetxeratu eta errepresaliatutako milaka lagunentzako kartzela eta errepresio tokiak; edo herri-lanak, beren borondatearen kontra lan egitera behartutako presoek eraiki zituztenak, legez eratu eta herritarrek libreki aukeratu zuten Errepublikaren alde egiteagatik zigorra jaso ondoren.

Nafarroako Memoria Historikoaren Tokiak dira, izuarekin eta indarkeriarekin lotutako tokiak, zeinetan giza eskubideen era guztietako urraketak egin bait zituzten botere zilegiaren kontra altxatu, eta indarkeriaz baliatu zirenek beren ideiak, ideologia eta proiektu politikoa defendatu eta inposatzeko.

Eta Nafarroako Memoria Historikoaren Tokiak dira, halaber, demokrazian bizitako hamarkada hauetan familiek, memoriaren aldeko elkarteek eta zenbait toki entitatek eta erakundek eraikitako oroigarriak. Indarkeria bidegabe eta ez-zilegiaren ondorioak pairatu zituzten milaka pertsona haien oroimenez sortutako guneak dira. Memoriaren legatu hori gordetzeko, biktimei ohore egiteko, haien familiei erreparazioa emateko, eta etorkizuneko belaunaldiei bakearen, bizikidetzaren eta errespetuaren balioak transmititzeko asmoz egindako tokiak dira.

Ikus daitekeenez, beraz, Foru Legeak gizarte nafartarraren bizikidetzaren erdigunean kokatzen du oroimen historikoa. Zehazki, lege honek arestian ikusitako *memoria-gune*etaz dihardu, Pierre Norak berak definitutakoak, hain justu ere. Alde batetik, biolentzia-guneak definitzen ditu eta, bestetik, sufrimendua pairatutakoei eskainitako oroigarrien esanahiaz mintzatu da. Testuinguru horretan kokatu beharra dago Sanjurjo eta Molaren gorpuzkiak Erorien Monumentuko hobitik kentzea. Horren ostean, Pedro Sánchez Espainiako Presidenteak bide horretan josi zituen begiak Francoren gorpuzkia Madrilgo Erorien Monumentuko hobitik kentzeko.

Nafarrora bueltatuz, ikur frankistak kentzeaz gain, EAEn eta Estatuko hainbat tokietan egin bezala, altxatuen aurka borrokatu zuten gudariei eta Francok eragindako biktimei eskainitako oroigarriak ipini dituzte Nafarroa Garaian barrena bai Gobernuak zein gizarte-eragileek ere. Era berean, 2000. urtetik aurrera nabarmen igo da frankismoaren biktimen omenezko eta aitormen publikorako ekitaldien kopurua.

Bilakaera guztia ikusita, ez dago zalantzarik XXI. mendeak haize freskoa ekarri duela espainiar Estatuan oroimen historikoari berebiziko garrantzia emanez. Ez dirudi Espainiako Trantsizioak Francoren biktimei behar beste arreta eskaini zionik, eta horrenbestez, milurteko berrian biktimen aitortzarako hamaika ekimen burutu izan dira maila guztietan. Aleida Assmanen (2010) ustetan, 1970 eta 1990. artean gizartean emandako aldaketaren adibidea da Espainiakoa, zehazki, gizarte demokratikoei iragan traumatikoei nola egiten dieten aurre erakutsiz. Ahanzturaren politikak desagertu eta oroimen kultura berriak sortu dira. Egia, justizia eta aitortzea da biktimen aldarria. Bada, memoria historikoak badu zeresan handia egia argitu eta aitortzarako. Bi esparru horietan asko aurreratu den arren, justiziaren esparrua askoz ere geldoago doa: Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) elkarteak 2006ko abenduaren 14an Gerra Zibilean eta diktadura garaian izandako 30.000 pertsonen desagertzea salatzen Auzitegi Nazionalen. Ondoren, beste



zazpi salaketa gehiago ipini zituzten, baina, Auzitegi Nazionalak guzti-guztiak errefusatu zituen, tartean 77ko Amnistia Legea dagoelarik. Horren harira, Baltasar Garzón Auzitegi Nazionaleko epailea garai hartako desagerpenak bere kabuz ikertzen hasi zen Gizadiaren aurkako krimena zelakoan. Fiskalak berak Garzónen aurka jardun zuen epaileak ez zuela hori epaitzeko eskumenik argudiatuz⁴¹. Azkenik ezerezean gelditu zen ekimena bidean aurkitutako oztopoen ondorioz –tartean, Garzón bera auzipetu zuten prebarikazioa burutu zuelakoan–.

Halere, biktimen justiziaren esparruan, Argentina aldetik etorri da ekimenik garrantzitsua, ‘Argentinako kereila’ gisa ezaguna den prozesu juridikoa dela medio. 2013ko irailean María Romilda Servini Buenos Airesko Lehenengo Auzitegi Federaleko epaileak frankismoaren krimenak ikertzen hasi zuen garai hartan eman ziren ustezko umeen lapurreten harira. Hortik abiatuta, frankismoaren krimenak ikertzen dihardu oraindik ere epaile argentinarrak, Espainiak hamaika oztopo ipini badio ere⁴².

Horiek dira, modu laburrean azalduta, esparru juridikoa eman diren ekimen nabarmenenak, orotara gehiago izan badira ere. Esparru hau ikerketatik at gelditzen den arren –eta horrenbestez, ikerketa honek ez du gehiago sakondu–, kontutan hartu beharrekoa da azken urteetako oroimen historikoaren testuingurua bere osotasunean ulertzeko, behin eta berriz esan bezala, elkarreraginez esparru guztietan izan den joera izan baita. Garrantzitsua ere bada gogoan edukitzea Nazio Batuen Erakundea NBek diktadura garaiko desagertuak bilatzeko plan nazionala egitea exijitu ziola Espainiari⁴³, eta honek muzin egin diola⁴⁴.

Eta hortxe dugu espainiar Estatuan ematen ari diren bi errealitate kontrajarriak: gizartea eta instituzio publiko asko memoria kolektiboaren alde egiten ari diren heinean, epaitegiek eta hainbat sektorek kontrako bideari eusten jarraitu diote. Ez da harritzekoa ere, kontuan hartzen badugu Justizia dela, hain zuzen ere, Francoren diktadura garaitik gutxien eraberritu den instituzioa (Zulaika in Dorronsoro eta Goikoetxea Pérez, 2019, 6’7’’). Berez, memorien arteko liskartzat jo dezakegu egungo auzi publikoa, baina, iraganean gertatutakoari buruz izan arren, alde ezberdinek gaur egun dituzten behar, interes eta xedeei dago lotuta (Liikanen, 2015).

Horren adibide Holokaustoari buruzko ikerketek 36ko estatu-kolpea eta diktaduraren inguruan edukitako eragin txikia dugu. Gatazka bortitzei buruzko eztabaidak bideratu eta ondorioztatzeko Holokaustoaren⁴⁵ inguruko eztabaidak mundu mailan eredugarriak izan

⁴¹ Hoy. (2008ko azaroaren 19a). Cronología de la causa judicial sobre las desapariciones en el franquismo. <https://www.hoy.es/20081118/mas-actualidad/nacional/cronologia-causa-judicial-sobre-200811182031.html>

⁴² Asociación para la recuperación de la memoria histórica. (2016ko urriaren 5a). *Claves del boicot de España a la querrela argentina contra el franquismo*. <https://memoriahistorica.org.es/tag/maria-servini-de-cubria/>

⁴³ Público. (2013ko irailaren 30a). La ONU exige a España que elabore un plan nacional de búsqueda de desaparecidos durante el franquismo». <https://www.publico.es/politica/onu-exige-espana-elabore-plan.html>

⁴⁴ Rodrigo Carretero. (2014ko otsailaren 3a). La ONU afea a España su nula voluntad de investigar los crímenes de Franco. *Huffpost*. https://www.huffingtonpost.es/2014/02/03/onu-franquismo_n_4717648.html?ncid=edlinkusaolp00000009

⁴⁵ Autore askoren artean gero eta erabiliago da *Shoa / Shoá / Shoah* hitza Holokaustoa adierazteko. *Shoa* termino hebrearra da eta literalki, katastrofea esan nahi du. Hala ere, hainbat autorek, pentsatzen dute berba hura erabiltzea ez dela egokia, izan ere, katastrofe baten jatorria fenomeno natural bat baita, eta, naziek egindako sarraskia ez da inondik inora



diren bitartean, deigarria da Estatu espainolean ia eraginik ez edukitzea (Liikanen 2015). Alemania naziari buruzko ikerketek erabilitako kontzeptu eta terminoak erabiltzen dira maiz bestelako gatazka biolentoetan. Hala ere, Faberrek (2014) horrelako kontzeptuen inportazioak ekarri ditzakeen arazoetaz hitz egin du. *Posmemorian* oinarriturik, autoreak argudiatzen du Espainian Gerra Zibila eta diktadurari buruzko oroimenak hedadura politiko handia duela, Holokaustoari buruzko memoriak ez bezala: Holokaustoaren kasuan, borroak eta biktimak nortzuk diren argi dago, kontsentsu handia baitago, eta sufrimendua aitortu eta oroitzeko betebeharrak morala aintzakotzat hartzen da. Espainian, aldiz, eztabaida eragiten dute bi auzi horiek.

3.3. HISTORIA ETA ZINEMA

3.3.1. SARRERA

“ Si en 1900 la educación nacional era el principal alimento de la memoria colectiva, no sería descabellado afirmar que, en 2000, la comunicación audiovisual se ha convertido en la matriz principal del “recuerdo”

Shlomo Sand

Azken hamarkadetan, zinema iraganeko dokumentua bilakatu da, idatzitako testuak eta dokumentu ofizialak jasotakoa osatzen duen informazio-iturri gisa. Are gehiago, maila akademikotik at, ikus-entzunezko medioa biztanleen gehiengoaren iturri nagusia bilakatu da gertakizun historikoetaz jabetzeko (Rosenstone, 1997). Baina, abiapuntu bezala, esan beharra dago hori ez dela beti horrela izan. Mesfidati elkar begiratzen zieten bi alor ziren zinema eta historiografia: aurreko mendean nagusi zen historia positibistak soilik onartzen zuten testuetan oinarritzea, korrante horren uste apalean horiek baitziren dokumentu zorrotz eta fidagarri bakarrak (Martínez Gil, 2013). Ez zeukaten irudia iturritzat, eta, gehienez jota, testuetan esaten zena berresteko erabiltzen zen. Zinemak, bere aldetik, bazituen beste lehentasunak –artistikoak– historiografiak ezartzen zuena zokoratuz. Logikoki, bi disziplinen arteko lehenengo harreman-puntua zinemaren historia izan



zen. Harrezkero, lehenengo artearen historiak eta gero kazetaritzak eta ikus-entzunezko komunikazioak arreta berezia eskaini diete zinemaren munduari eta haren historiari, eta azken hamarkadetan aurrerapen nabarmenak egin dira, bereziki, 1970etik aurrera; izan ere, garai horretan, L. Alonsok kokatu zuen historiografia zinematografikoaren lehen hiru garaien –biografo primitiboak, kronista zaharrak eta erudito klasikoak– akademia modernoenganako atxikipena (De Pablok, 2001, 10. or.). Egoera aldatzen hasi zen Bigarren Mundu Gerraren ondoren. De Pablok azaltzen duenez, garaiaren berritze historiografiko orokorrak ekarri zuen historiaren eta beste gizarte-zientzia batzuen arteko hurbilketa –bereziki, soziologia eta gizarte-psikologia–, eta, *Annaleseko* hirugarren belaunaldiak historia ikertzeko objektu-multzo gehiago aztertzea proposatu zuen, Marc Ferro aitzindaria izanik.

Martínez Gilek bien arteko hartu-emana aztertu du eta, berak adierazten duen moduan, bi disziplinek garapen handia eduki dute. Bere esanetan, historiografiak zinemari ez dio jaramonik egin duela gutxira arte. Zinemak, ordea, aspaldi ipini du arreta historian. Esaterako, 1895ean Edison konpainiak María Estuardoren exekuzioa irudikatu zuen. Bi urte beranduago Lumière anaiek Robespierre, Marat, Neron edota Kristo bera berpiztu zituzten kameraren bitartez. 1916an H. D. Gower, L. Stanley Jast eta William Whiteman Topley autoreek *The Camera as Historian* argitaratu zuten⁴⁶. Logikoki, hasierako hurbilketa horiek ez dute zer ikusirik egungo teknikekin. Baina, irudia eta gizartearen arteko loturaz ari bagara, Marc Ferro da nahitaez aipatu beharreko ikerlaria. Frantsesak egindako ikerketa eta hausnarketak abiapuntu bilakatu dira ondorengo ikerlariontzat. Hastapenak ez ziren, baina, errazak izan. Ikerlariak azaldu duenez, F. Braudel edota P. Renouvin tankerako historialari ospetsuek Ferreri gomendatu zioten historia ikertzeko zinema aztertzeaz amore ematea (De Pablok, 2001). Beranduago, Pierre Sorlin gisako ikerlariak Ferreren ondorioei ekarpenak egin dizkiete, zinemaren ikuspegi soziohistorikoan sakonduz. Hala, zinemaren historialariak historiografiak erabilitako teknika eta ereduak antzeko metodoak erabiltzen hasi dira. Historiografiak, aldiz, positibismoaren ezarpena gainditu du eta dokumentu berriak barneratu dituzte azterketan. Peter Burke (2005) historialariak ‘iraganaren aztarnetaz’ mintzatzen da iraganaren iturrietaz baino, horrela, historiografiak testuez gain, bestelakoak ere aztertu ditzake: eraikinak, altzariak, paisaiak, margoak, eskulturak, argazkiak, eta nola ez, mugimenduzko irudiak. Orain ez dira soilik testuak aztertzen, baizik eta iraganaren informazioa ematen duen oro. Bi disziplinek «*love story*» erromantiko batean daudela gaineratzen du Martínez Gilek, baina, horrelako harremanek ere, badituzte alde onak eta alde txarrak:

El éxito de una relación radica en la aceptación mutua de los diferentes caracteres, sin pretender imponer las expectativas e imperativos propios a los del otro. Así, no se puede pedir a una película ambientada en el pasado que sea ante todo rigurosa

⁴⁶ Peter Burke historialaria kameraren garrantziaz baino zinemagilearenaz mintzatzen da:

Dada la importancia que tienen la mano que sujeta la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría más bien hablar del realizador cinematográfico como historiador. O mejor todavía, hablar de los «cineastas» en plural, pues una película es fruto de una empresa colectiva en la que los aclares y el equipo de rodaje desempeñan su papel aliado del director, por no hablar del guionista y de la novela de la que la película suele ser una adaptación: de modo que los acontecimientos históricos no llegan al espectador sino después de pasar un doble filtro, literario y cinematográfico. (Burke, 2005, 201. or.)



y veraz, sino, en todo caso, verosímil; como tampoco se puede exigir a un libro de historia que sea, por encima de todo, entretenido y ligero. El cine y la historia no pretenden la misma cosa, y las posibilidades, inmensas por otra parte, de su relación fructífera se sustentan en el reconocimiento de su radical diferencia. (Martínez Gil, 2013, 253. or.)

Ondoko herrialdeekin alderatuz, espainiar Estatuan zinemaren eta historiaren arteko harremanaren inguruko nazioarteko korronteez atzerapen pixka batekin eragiten hasi zuten, neurri batean, Espainiako historiografiaren atzerapen tradizionalari jarraituz, eta, beste neurri batean, zenbait esparru akademikok zinema historia orokorrean sartzea onartzearen aurka egin dutelako (De Pablo, 2010, 14. or.). J. Romaguerak, E. Riambauk eta J. E. Monterdek egindako lehenengo hurbilketen ondoren, A. L. Hueso Montón, J. M. Caparrós Lera eta Santiago de Pablo izan dira ikertzaile garrantzitsuenak. Hortik abiatuta, azken urteotan, asko ugaritu dira argitalpenak, topaketak eta biltzarrak, historiari eta zinemari dagokienez.

Gauzak horrela, De Pablok (2010) zinema eta historiaren arteko hurbilketa hiru urratsetan eman dela azaldu du: hastapenetan pelikulek idatzizko historiaren antza zeukaten, benetan, historia irakasteko baliabide didaktiko praktiko gisa ulertu zutelako. Alderdi horrek ohiko historiografiari ez zion arazo handirik planteatzen; izan ere, zinema irudi-osagarri bat besterik ez zen, historia idatziak osatzen zuen bizkarrezur baten osagarria, eta irakasleak azaldutako edukiak irudien bidez ilustratzea zen kontua. Bigarren hurbilketa zinema historiako iturritzat edukitzeko aukera izan zen. Idatzitako dokumentua historiaren iturri fidagarri bakar gisa zalantzan jartzeak zinemari eremu librea utzi zion –ahozko historiarekin, iturri ikonografikoekin eta abarrekin batera– idatzizko iturriek emandako datuak osatzeko. Hala ere, hurbilketa hori, hasieran, garaiko dokumentaletan edo albistegietan oinarritzen zen batez ere, iturri fidagarritzat hartzen baitziren, argumentu-zinemaren aurrean, fikzioa historialariaren eremutik kanpo geratzen baitzen. Hirugarren urratsa izan zen garrantzitsuena, hain zuzen ere, argumentu-zinema historiako iturri gisa eta kontaketa historikoaren forma desberdin gisa onartzera ekin ziotenean. Autoreak adierazten duenez, urrats horri esker bi hurbilketa sortu ziren, batzuetan nahasiak: filmaren irakurketa historikoa eta historiaren irakurketa filmikoa.

Zinea iturri historiko gisa, egia-iturri gisa, erabiltzean, Hueso Montónek bere arriskuen berri ematen digu (Morales Estévez, 2017n aipatua):

...no debemos perder nunca de vista que nos encontramos ante obras de ficción artística, trabajos que abordan, con la libertad propia del artista, un aspecto de nuestro pasado histórico, que en ninguna manera debemos contemplar como obras de investigación histórica que se moverían dentro de otros parámetros de cientificismo. La confusión en la utilización de esta perspectiva es una de las causas, entre otras muchas, del descrédito que ha tenido este tipo de cine entre muchos historiadores, que han olvidado que se encontraban ante películas. (1991, 13. or.)

Halaber, ez dirudi gertakizunen egiazkotasuna eta zorroztasuna denik historia tradizionalak daukan arrazoi bakarra zinemarekin talka egiteko: askoz ere arazo larriagoak eragiten



ditu zinemak bere zainetan daraman joerak, iragana konprimitzeko eta gauza itxi batean azaltzeko –azalpen lineal batekin eta gertakizun batzuen interpretazio bakarrarekin–. Hau da, gertakizunen zergatien konplexutasuna alboratzen du filmak, eta, gainera, ez du idatzizko historiak duen zolitasuna, bestelako aukerei atea itxiz (Rosenstone, 1997). Bi ordutako filmak ez du aukerarik ematen hausnartzeko, egiaztatzeko ezta eztabaidatzeko ere, eta horregatik, historialari askok ez dituzte filmak iturritzat jotzen. Rosenstonek, ordea, nabarmendu du ikerketa historikoak ez duela zertan eztabaidaren beharrik, izan ere, iragana adierazten duten hamaika obra daude zeinetan informazio ugari falta den edota gai problematikoak isilarazten dituzten gatazkak ez sortzeko eta, hala eta guztiz ere, ez du inork zalantzan ipintzen obra historikoa denik. Esparru horretan eman badaiteke, filmak eztabaidatzeko aukerarik ez emateak ere, ez litzateke oztopo izan beharko historikotzat jotzeko.

Ahozko historiaren bidez iraganarekin harreman poetikoa dugun heinean, idatzizko historiak –bereziki azkeneko bi mendeetakoak– mundu lineala eta zientifikoa sortu du (Rosenstone, 1997). Zinemak arau guztiak hautsi ditu historiaren auzian, bere egia eta ziurtasunak azalduz; ikus-entzunezko errealitateak sortutako egiak dira horiek, hitzekin jaso ezinezkoak. Irudien bidezko historia testu idatzia baino askoz konplexuagoa da, testu soila baino elementu gehiago baititu. Ikus-entzunezko historia zeharo ezberdina da idatzizkoarekin alderatuta, eta bere arauak hautsi ditu, duela mende batzuk idatzizkoak ahazko historiaren arauak hautsi zituen bezala: «Tan diferente que permite aventurar que el cine quizá represente un cambio importante en nuestra manera de reflexionar sobre el pasado» (22. or.).

Zentzu horretan, historialariak jakinarazten du idatzizko historiak ere badituela muga asko iragana adierazteko: kontakizun historikoa iraganari zentzua emateko historialariek burututako hasiera eta bukaera duten trama koherenteak dira. Horrenbestez, historialarien kontakizunak «fikzio narratiboak» dira, ez delako iragana bera, baizik eta bere birsorkuntza. Horregatik, historialariaren ikuspuntuak erabat eragiten du errealitate historikoan, diskurtso narratiboan. Eta azkenik, nabarmentzen du hizkera ere ez dela aseptikoa: «(El lenguaje) no puede reflejar el pasado tal y como fue; todo lo contrario, el lenguaje crea, estructura la historia y la imbuye de un significado» (Rosenstone, 1997, 36 or.). Eta ondorio interesgarri batera heltzen da: hizkera eta narrazio-konbentzioek idatzizko historia baldintzatzen duten heinean, genero zinematografikoaren arauak baldintzatzen dute ikus-entzunezko historia:

Si aceptamos que las narraciones escritas son «ficciones narrativas», entonces las narraciones visuales deben ser consideradas «ficciones visuales»; es decir, no como espejos del pasado sino como representaciones del mismo. (Rosenstone, 1997, 36 or.)

Martínez Gilen (2013) arabera, zinema historiari gero eta fidelagoa da. Zinemak «muga estetiko hutsak» gainditzea lortu du, historia-soziokulturalaren planteamenduei gerturatzeko metodoa garatuz. Hala ere, baieztapen horrek baditu zenbait ñabardura. Hainbat ikerlarik historia eta zinemaren arteko loturaz diharduten arren, badago tartean dagoen hirugarren dimentsioa:



oroimena. Gizartean eman bezala, zineman ere memoriak berebiziko garrantzia hartu du milurteko berrian. Lehenago aipatu bezala, 70. eta 80. hamarkadetan memoriaren eztanda eman zen nazioarte mailan, Jacques Le Goff eta Pierre Nora bezalako historialarien ekarpenei esker, mendebaldeko gizarte orotara zabalduz. Joera aldaketa hura hainbat esparrutan eman zen, eta horietan kokatu behar dugu zinema ere. Horrenbestez, zinema industriak historiari erreparatu baino, memoriari erreparatzeari ekin zion filmak ekoizteko momentuan.

Miguel Chamorro Maldonadoren (2014) esanetan, memoria jorrazteko unean medioek hiru kode nagusi bete behar dituzte: informazio-erakargarritasuna, oroimenaren irudipena eta muturrekoaren errepresentazioa. Komunikazioaren industriak badu bereizgarri bat: audientziara heldu behar da, eta, horregatik, edukiak audientziaren baitan lantzen ditu.

Rosenstonen arabera, film askoren huts egite nagusia hiru kode horiek aintzat ez hartzea da: «Formalmente, los films históricos típicos se parecían demasiado a la historia escrita tradicional que, con su obsesión por el realismo, asume los valores estéticos de la novela del siglo XIX.» (Rosenstone, 1997, 20. or.). Hori horrela egitea, jadanik dakiguna irudikatzea da; ez du ezaguna zaigunaren mugetatik harago joatearen gonbitea egiten:

Desde luego, los films históricos de calidad pueden ayudarnos a vivir el pasado, pero de esa manera no se saca provecho de todas las posibilidades del medio audiovisual. Esas películas no ofrecen lo que, en última instancia, un film es capaz de hacer: forjar una nueva relación con el pasado. (Rosenstone, 1997, 20. or.)

Horretarako, Goebbelsek dio hunkipena sorrarazten duen hori adierazi beharra dagoela: «representar las auténticas vivencias de un pueblo, sus alegrías y sus penas, todo aquello que lo pueda conmover» (De España, 2000, 17. or.). Zinema bere aroan egindako artea dela defendatzen du Goebbelsek, horregatik, egokitu beharra dauka bai garaiari zein publikoaren pentsamoldeari. Nagusiki, egindako ikerketek bat egiten dute, testu filmikoez gain, sortu diren testuingurua nabarmentzeaz. Pierre Sorlinek (Pelaz eta Tamasoni 2011n aipatua) ere argudio horrekin bat egiten du: «La película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época» (Caparros Lera, 1997, 17. or.). Marc Ferrok (1995) ildo beretik jotzen du zinemak adierazpen kulturala eta aro bateko gizarte bat “errebelatzen”⁴⁷ duela ziurtatzen duenean. Hala ere, Peter Burkek (2005) salatzen duenez, iraganeko desitxuraketa ez da soilik eman egungo ikus-entzuleari moldatutako argumentutik, baizik eta batzuetan zuzendarien ezgaitasunengatik ere eman da.

Alejandro Amenábar zine-zuzendariak, *El Semanal* aldizkarian (2019ko irailaren 1a) *Mintras dure la guerra* (2019) filmaren estreinaldira begira eskainitako elkarrizketan, adierazi zuen zuzendariak ezin daitezkeela publikoaren agindupean ibili betiere: «Hay que tener la libertad para meterte en las historias y en las películas en las que crees. Evidentemente no se pueden hacer filmes al dictado del público, para mí eso es hacer un big-mac que no me interesa nada». Baina, oraintxe ikusi bezala, zinema egiteko orduan, ikerlariak garaiko publikoak erabateko garrantzia duela azpimarratu dute. Ziurrenik, Amenábar

⁴⁷ Ferroken aburuz, zinemak ez du errealtatea islatzen, baizik eta errebelatzen du, batzuetan, zeharka bada ere, bere egileen borondatea gainditzen edo traizionatzen duelako. Hortaz, filmetan esandakoa ezkutatutakoa bezain garrantzitsua da.

horren jakinean dago zuzendari gisa, eta horregatik, bere adierazpena filmaren gainazaleko alderdietaz ari dela igarri daiteke.

Zineman, iraganaz hitz egiten da orainalditik; nahiz eta filmak garai horretara leku-aldatzeko afera duen, ezinezkoa da orainaldiko ikuspuntutik ihes egitea. Arrazoi horregatik, gertakaria izan eta handik gutxira egindako filmak zehatzagoak izan ohi dira ikuspuntu historikotik hartuta, izan ere, denbora tarte txikian bi garaietako gizartearen pentsamoldea ez baitago horren urrun. XVIII. mendea –Iraultza Frantzesak– baino lehenago jorratzen duen filmak, aldiz, desitxuraketa nabarmena egiten du, hain justu, pentsaera oso ezberdinak dituztelako bi gizarteek. «Al historiador le resulta muy difícil ver una película que se desarrolle en una época anterior al año 1700 sin que se sienta incómodo al comprobar los anacronismos que puedan advertirse en el escenario, los gestos, el lenguaje y las ideas» (Burke, 2005, 204 or.). Horratik, jarraitzen du autore honek, film historiko esanguratsuenak iragan hurbila jorratu dutenak izan dira.

Historia eta memoria historikoa gauza bera ez direla esan dugun heinean, memoria historikoa eta bere errepresentazioa ere ez dira berdinak: gaur egungo publikoari zuzendutako egokitzapen horrek esangura ideologikoa ematen dio filmari halaberrez. Askoren ustearen kontra, Moralek adierazten du ezaugarri hura ez dela bakarrik *fikziozko* zinemarena, zine *faktikoaren* –historikoa, biografikoa, dokumentala etab.– ezaugarria ere bada. «Y es que una cosa es lo *vivido* y otra muy distinta su representación –literaria, fílmica–, sujeta a las imposiciones culturales que posibilitan su lectura» (Moral, 2010, 266 or.). Beraz, iraganaren interpretazioan zinema ez dago historialariek egiaztatukoari lotuta, baizik eta momentuko publikoari, bere ulergarritasuna bermatuko duen kodeen bidez egiten baita. Jaume Peris Blanesek argi azaltzen du nola biktima kategoriaren zentralizazio ideologikoak baldintzatzen duen gertuko historiaren ulergarritasuna eta errepresentazioa. Filmek modu zehatz batean azaltzen dizkigute biktimak, gero eta estandarizatuagoak, eta egungo zinematografikora egokituak ikus-entzuleak erakarri nahian, konplizitatea bilatu nahian. Hau ere, gertakariei estrapolatu diezaiekegu, orduko gertaerak egungo hizkuntz zinatografikora moldatzen baitira. Errepresio frankistaren errepresentazio kulturalak askotan oinarritzen dira imajinario kulturalen –politikoak edo ez– ditugun eredu narratzaile, errepresentazio-ehundura eta trama-argudioetan. Eta hori, eraginkorra da:

De ese modo, un gesto históricamente saludable –‘tener en cuenta la experiencia de las víctimas, darles voz, ofrecerles dignidad y reparación’– al convertirse en *doxa* social y cultural ha estandarizado sus protocolos y lenguajes constituyéndose en una clave rutinizada y esquemática, pero socialmente muy eficaz y aceptada, de conceptualizar y representar los conflictos sociales. (Peris Blanes, 2014, 322. or.)

Bere aldetik, *Libertarias* (1996) filmaren zuzendari Vicente Arandak ondorengo azaldu zuen filma estreinatu ondoren, bando nazionalari emandako ikuspegi gordinaren harira:

En su día, en la primera elaboración del guión hicimos uso de un material informativo muy voluminoso, pero a partir de un determinado momento he preferido olvidarlo, no he querido saber qué es lo que correspondía a una realidad documental y que es lo que era simplemente invención o, si se quiere, interpretación de los hechos. (Pelaz eta Tomasoni, 2011, 4. or.)





Beraz, zuzendaria ez da itsutu pilatutako dokumentazio guztiarekin; memoria historikoa lantzen duten fikzioetan helburuek lehentasuna dute gertakizunen errealitatearen aurrean. Filmak sintesia eta laburpena egin behar ditu eta horretarako sinbolizaziora jotzen du. Hortaz, zinemari ezin zaio eskatu egia hitzez-hitz erreproduzitzea, «sino que alcance una verificable, documentable y sostenible verosimilitud, en la que importan menos los hechos aislados (puntuales inexactitudes y anacronismos) que el significado global de los acontecimientos que se transmiten» (Martínez Gil, 2013, 363. or.). Hori bai, aipatu bezala, azken urteetan zinemak asko hobeto du alderdi hau, teknika berrien bidez zituen mugak gaindituz.

Peter Burkek (2005) irudiaren erabilera dokumentu historiko gisa sakonean ikertu du. Gomutatu duenez, Siegfried Kracauerrek (1889-1966) historia objektiboaren erreferente Leopold von Ranke (1795-1886) eta Louis Daguerre (1787-1851) alderatu zituen frogatzeko historialariak, argazkilariak bezala, mundu errearen alderdiak aukeratzen dituela. Ildo horretan, Burkek irudia bere adierazpen guztietan hartzen du iturri historikotzat, zinema ere bai:

Si se toma en serio como fuente la historia oral grabada en cinta magnetofónica, sería absurdo no tomar en serio las cintas de vídeo, como por ejemplo los testimonios acerca de la colaboración y la resistencia en Clermont-Ferrand durante la Segunda Guerra Mundial recogidos por Marcel Ophuls durante los años sesenta, algunos de los cuales utilizó posteriormente para su película *Le chagrin. et la pitié* (1971). (Burke, 2005, 196. or.)

Rosenstonek ildo beretik jotzen du historia irudien bitartez igorri behar dela adierazten duenean:

La historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje. (Rosenstone, 1997, 20. or.)

Hala ere, zinema ez da soilik irudietaz baliatzen ikus-entzuleengan eragiteko; irudiaz gain, beroriek interpretatzeko mezu grabatuak erakusten dituzten ikonotestuak ere badira pelikulak. Burkeren arabera, film batek erabiltzen dituen ikonotestuen artean, titulua bera da garrantzitsuenetarikoa: «Influye en las expectativas del público antes incluso de contemplar una sola imagen» (Burke, 2005, 202. or.). Horrela, oso esanguratsua da, autore horren iritziz, AEBetako guda zibilaren inguruko *The Birth of a Nation* (1915) filmak dituen leloetariko bat: «The pain that the South had to endure for a nation to be born».

Historiako testuek ez bezala, zinemak gertakizuna bere osotasunean islatu beharra dauka, guztiari erreparatuz. Pelikula batek garaiko zapatak erakutsi behar ditu, garaiko altzariak, garaiko jakak... Horregatik, interpretatu eta asmatu beharra dauka zinemak (Martínez Gil, 2013). Are gehiago, ikus-entzunezko lengoaiaren eskakizunei egin behar die aurre: keinuak, soinuak –industria aurreko isiltasuna...–, argiak –kandelen bidez argizatutako etxea...– eta koloreak –garai horretan erabiltzen ziren koloreak...– birsortu behar ditu. Lan horrek behar duen zorrotasuna eta dokumentazioa zuzendari artistikoaren profesionaltasuna

islatzen du. Historiako testuak, ostera, ez dira alderdi horietaz arduratu behar. Hori dela eta, film bat, itxia izan arren, testua baino informazio gehiago eskaini dezake.

Egungo gizartea konplexua den heinean, prozesu konplexuak burutzen ditu bere errealitatea interpretatzeko. Martínez Gil historialariak XX. mendea ulertzeko ezinbestekotzat jotzen du zinema aztertzea: «La historia ha descubierto al cine no solamente como un recurso didáctico hoy accesible y lleno de posibilidades para recrear y explicar el pasado, sino como un auténtico documento necesario para investigar y comprender el siglo XX.» (Martínez Gil, 2013, 351. or.). Autore horrek Shlomo Sanden hitzak ekartzen ditu gogora, zeinean ikus-entzunezkoak oroimen kolektiboaren igorle nagusia bilakatu dela ziurtatzen duen: «Si en 1900 la educación nacional era el principal alimento de la memoria colectiva, no sería descabellado afirmar que, en 2000, la comunicación audiovisual se ha convertido en la matriz principal del “recuerdo”» (Sand, 2004, 501. or.). Baina, esan beharra dago ere, pantaila handiaren kasuan, irudiek ez dutela soilik memoria transmititzen, baizik eta memoria ere sortzen dutela (Sturken, 2002). Ildo beretik doa Van Dijck (2007) zenbait teknologia memoria produzitzeko gai direla adierazten duenean. Batzuek haratago doaz esanez zinemak ez duela soilik errealitatea errepresentatzen, baizik eta ordezkatu ere egiten duela (Martínez Gil, 2013). Burkek filmak duen gaitasunaz eta arriskuetaz ohartarazten du, hau da, ikus-entzulearengan zer nolako eragina izan dezakeen:

El poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ése es también el peligro que conlleva este medio –como le ocurre a la instantánea–, pues dicha sensación es ilusoria. El director manipula la experiencia permaneciendo invisible. Y al director le interesa no sólo lo que sucedió realmente, sino también contar una historia que tenga una determinada estructura artística y atraiga al mayor número posible de espectadores. (Burke, 2005, 202. or.)

Lekukotasun horren itxura emateko, zinemak iraganean izandako gertakizunak orainaldian eskaintzen dizkio ikus-entzuleari, hau da, filmak badu gaitasuna iragana orainaldian aurkezteko.

Jakina, edozein pelikula ez du memoria sortzen. Denek ez dute pareko hedapena ezta eragin berdina ikus-entzuleengan. Gainera, ez dira medio isolatuak, baizik eta bestelako film eta adierazpenekin –literatura, kazetaritza, sare sozialak...– elkarbizitzen diren medioak dira. Astrid Erlek (2008) sakonki hausnartu du obra batek duen gaitasunez iraganeko irudi kolektiboak sortu eta egokitzeko. Ikerlariaren arabera, obra batek memoria sortzeko hiru mailek eragiten dute: zinemaz gain, literaturaz ere dihardu Erlek, horregatik, lehenik eta behin, obren ezaugarri formal eta tematikoek errepresentazio modu ezberdinak dituztela ohartarazten du. Hori dela eta, iragana oroitzeko modu ezberdinak sor daitezke. Bigarrenik, aurretik eta ondoren izandako errepresentazioekin duen elkar eraginaz mintzatzen da: gainontzekoek igortzen dutenaren guztiz kontrakoa azaltzen duen film batek nekez sortuko du memoria. Konturatu gaitzkeenez, autoreak aipatutako bi alderdi horiek obren ezaugarriei dagozkie, baina badago hartzaileari dagokion hirugarren alderdia memoria sortzeko: mezua egoki hartzeko testuinguru egokia eduki behar du hartzaileak. Erllen arabera testuingurua





aproposa izateko bi baldintza hauek eman behar dira: errepresentazio-sare handia egotea bide ezberdinen bidez hedatzen, eta, aldi berean, iraganaren interpretazioari buruzko eztabaida publikoa izatea. Hala ere, Rosenstonek (1997) ohartarazten du pelikulek gure iraganari buruz dakiguna zalantzan ipintzea lortu dezaketen arren, ez garela inoiz gure zama ideologikoetatik aldentzen.

Gai berdinaren inguruko bi film alderatuz gero, zuzendariaren interpretazioa begi-bistakoa izan daiteke. Hala, bi ikuspuntu zeharo ezberdin aurkezten dizkigute D. W. Griffithek zuzendutako *The Birth of a Nation* (1915) eta Victor Flemingek *Gone with the Wind* (1939) filmek. Biek jorratzen dute Ameriketako Estatu Batuetako hegoaldean nola bizi izan zuten Sezesio-gerra, baina ikuspegi kontrajarrietatik abiatuta. Lehenengoak arrazismoa modu zabalean sustatzen duen bitartean, bigarrenak ordura arte zineman inoiz ez emandako afroamerikarren irudikapen berria ekarri zuen pantaila handira. Antzeko aferak aipatzen jarraitzen du Burkek. Adibidez, Iraultza Frantsesaren bi alde oso ezberdin erakusten dizkigute Robert Enrico eta Richard Heffronen *La Révolution Française* (1989) eta Andrzej Wajdak zuzendutako *Danton* (1982) filmek. Bigarren hori zuzenean hasten da gerraren izuarekin. «Su decisión de empezar por el Terror, en vez de por la primera fase de la Revolución, mucho más positiva, deja bastante clara la idea clave de su interpretación» (Burke, 2005, 202. or.).

Bestalde, De Pablok (2001) dio artea, literatura, soziologia, zientzia politikoak, ekonomia, komunikazio-zientziak eta, nola ez, fikziozko zinema historiaren arloetatik aztertua izan daitekeela (Barrenetxea, 2006n aipatua). Irudiek iraganari buruzko hezkuntza historiko-emozionala ezartzen dute eta, Marc Ferrok dioenez, iraganarekin dugun harremana baldintzatzen du erabat (Barrenetxeak 2012an, aipatua). Badirudi zinema eta historiaren artean zer nolako hartu-emana izaten den ez dagoela argi, eta horretan dihardute ikerlari askok. Hainbatek historiaz jabetzeko iturritzat jo dute fikziozko zinema: «Conocemos bien que una corriente de historiadores se ha planteado el estudio del cine –entre los que me incluyo–, no sólo como un elemento didáctico para los escolares, sino también desde la opción de tomarlo como fuente de la Historia» (Barrenetxea, 2006, 100. or.). Horrek ez du esan nahi korrante honek zientzia eta zorroztasuna alboratu dituenik, ezta historiografiak analisiak egiteko erremintak baztertzen duenik⁴⁸, baizik eta ikusmira ezberdin batetik aztertzeari ekin diotela. Oso ikuspuntu interesgarria gogoan badugu, irudiek memoria sortzeko gaitasuna dutela, liburuek baino askoz gehiago, gainera.

Hartan, badago korrante bat filmak iturri historikotzat jotzen dituenak, baldin eta zuzendaria historialaria baden. Burke, ostera, irmo azaltzen da horren inguruan:

Una película histórica es una interpretación de la historia, tanto si la hace un director profesional, como suele ser el caso, como si la realiza un historiador profesional como Anthony Aldgate, que dirigió una película sobre la Guerra Civil Española para la Universidad de Edimburgo, o el equipo de la universidad de Leeds, del cual formaban parte John Grenville y Nicholas Pronay, que realizaron *The Munich Crisis* (1968). (Burke, 2005, 204. or.)

⁴⁸ Gogoan eduki behar dugu XXI. mendeko filmak batez ere memorian daudela oinarrituta, ez historian.

Hala, zinemaren gaitasunez aspalditik hitz egin da. Barrachinak, esaterako, gogora ekarri du Lehenengo Mundu Guduan zehar aldizkari espezializatuek eztabaidatzen zutena: aldizkari horietan ikusi daiteke zer nolako boterea aitortzen zioten zinemagileari.

El cinematógrafo se ha adueñado de la atención del pueblo como espectáculo, y como tal va invadiendo los salones de la aristocracia y de la realeza: invade la cátedra y el laboratorio, mostrando la verdad con claridad impecable e inmutable: es, a la vez que elemento de diversión, manantial de grandes verdades científicas; no admite opiniones, porque es fotografía de las Cosas mismas: es auxiliar poderoso de enseñanza y de educación y se impone como instrumento indispensable del progreso humano. El cinema es auxiliar de la Historia, de la política, de la ciencia, de la cultura, de la pedagogía, de la guerra. (*Arte y Cinematografía*, 1916.) (Barrachina, 1997, 205. or.)

Laburbilduz, gaur egun asko dira zinema historiako iturri gisa jotzen duten adituak; beste hainbatek historia eta oroimenaren arteko bereizketa egiten dute, eta, zinema memoria historikoaren isla dela defendatzen dute; eta badago beste multzo bat ez bata ez bestea onartzen ez dituen, hain zuzen ere, zinemak badituelako errepresentazio hutsetik harago doan beste eskakizun batzuk: etekinak, egungo publikoari egokitu behar... Doktore-tesi honen autoreak bigarren aukeratik abiatzen da, beti ere, gogoan edukita ez dela memoria historikoa bera, baizik eta bere errepresentazioa. Ikusi dugun bezala, film batek narrazio itxia eskaintzen du, korapilo, garapen eta bukaera batekin, eta ezin du inoiz azaldu memoria historiko osoa.

Ikerketa honetan aztertuko diren filmak zine historikoaren baitan daude. Oraintxe ikusi bezala, Moralek zine *faktikoaren* barnean sartu du zine historikoa, baina, egia ere bada, autore askok *fikziozko* generoan sartu dutela. Zine historikoa bera ere zer den definitzea ez da kontu erreza, azken finean, Martínez Gilek dioen moduan, oso bestelakoak diren filmak sartu ohi diren saski-naskia bihurtu baita etiketa hura. Zine fantastikoa, *westernak* edota melodramak sartu ohi dituzte zine historikoaren atarpean. Funtsean, zine historikoa da iragana birsortzea eta gertakizunak zein pertsonaia historikoak errepresentatzea xede duen hori (Martínez Gil, 2013). Hainbatentzat nahikoa da filma iraganean girotua izatea zine historikotzat jotzeko, nahiz eta pertsonaia ospetsurik edota gertakizun esanguratsurik ez errepresentatu. Horregatik, Frederic Vitouxek gehiago zehazten du esanez, zine historiko gisa aintzakotzat hartzeko, historia filmaren gaia bera izan beha da, hau da, argumentua (Monterde, 1983n aipatua). Ezin daiteke izan giro hutsa, ezin daiteke izan beste garai batera lekualdatu daitekeen istorioa. Hots, Rosenstonek (1997) film dramatikoak historikotzat jotzen ditu, bere izaeratik, pertsonaiak eta gertakizunak asmatuak diren arren⁴⁹; bere ustez horrek ez du eragozten zorrotasun historikoa.

Rosenstonek (1997, 14. or.) aditzera eman duenez, zinema eta historiaren arteko lotura hiru ikuspegitik aztertu daiteke: zinemaren historia jarduera artistiko eta industrial gisa; filmaren analisisa garaiko alderdi kultural eta sozialenganako sarbide gisa; eta, fikziozko-

⁴⁹ Film dramatikoek pertsonaia oinarritzen ohi dute kontakizuna, alegia, protagonistak norbanakoak dira normalean, ez taldea. Hala ere, Rosenstonek jakinarazten du, egon badagoela taldea protagonistatzat duten film dramatikoak, eta Sobietar Batasuneko hainbat film ipintzen ditu adibide gisa, zeinetan errepresentazio burgesetik ihesean norbanakoa goraiatu beharrean, taldea zen protagonista.





arauak eta dramatikoei lotuta, ikus-entzunezko medioak nola eragiten duen gure iraganarekin dugun harremanaz hausnartzea.

3.3.2. ZINEMA HELBURU POLITIKOekin ERABILIA

Zinemak duen gaitasuna ikusirik, memoria historikoaren kudeatzaileek asko estimatzen duten erreminta da. XX. mendean zehar, filmaren bitartez erregimen politiko ezberdinak ikus-entzulea konbentzitzen saiatu dira euren sistema eta bizimodua hobereena zela. Agintariak zinema ulertzen dute kultura igortzeko bide gisa, horregatik, euren mezuekin bat egiten duten filmak sustatzen dituzte (Barrachina, 1997), hots, euren mezua igortzeko erabiltzen dute zinema. Aurretiaz aipatu bezala, memoria ofizialak badu oztopo garrantzitsu bat: sinesgarritasun falta. Horregatik, agintariak beste bide batzuk bilatzen dituzte mezu ofiziala gizartean barnertzeko eta, horretarako, zinema oso erabilgarria izan daiteke. Bere eragin sozial masiboari esker, lehen mailako igorle ideologikoa da zinema. Alde arrazionalari baino, emozioei heltzen dio, eta gainera, interesaren arabera errealitatea aldatzen du, ideologikoki diskurtso itxia eskaintzen du, eta, ikus-entzulea jasotzen ari den dramarekin identifikatzea ahalbidetzen du (Pelaz eta Tomasoni, 2011). Azken finean, filmak iraganaren ikuspuntu zehatza edota hausnarketa jakina eskaintzen du. Zinemaren indarra azaltzeko, Sánchez-Bioscak beste elementu garrantzitsu bat nabarmentzen du: irudia. Irudiek nahikoa plastikotasun daukate sinboloetan bihurtzeko, gizarteetako memoria zehazteko, eta, kontaketa laguntzarekin, errepresentazio memoristikoa bilakatzeko: «No en vano el término imagen tiene la doble acepción de imagen mental y soporte material» (Sánchez-Biosca, 2006, 25. or.). Susan Sontagen esanetan, oroitzeta irudi bat gogora ekarri ahal izatea da, istorio bat gogoratzea baino. Eta ondokoa gaineratzen du ere: «Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar o declara que ha elegido para reflexionar» (Sontag, 2004, 99. or.). Beraz, Gernikako bonbardaketa bezalako irudiek memoria sortzen dute guregan, eta memoria zehatza, gainera, azken finean irudi horiek kontaketa jakin bat daukatelako narrazioa sinplifikatuz: konplexutasunez beteriko biren arteko guda izan arren, antagonista beti izango da bando nazionala, bera baita Gernika bonbardatzen duena –kasu honetan, Kondor legioa–, eta bertako biztanlegoa beti izango da erresistentzia. Horrela, zinemak memoriari irudiak eranstean dizkio, zeinean bisuala izanik, frogagarritzat eta zalantzarik gabekotzat jotzen ditugun. Hala ere, Sánchez-Bioscak ohartzen duenez, irudi eta kontaketa guztiek ez dute arrakasta edukiko; denak ez dira gure buruan itsatsiko, hautaketa naturala baitago.

Ikerlari horren arabera, toki pribilegiatu batean dago zinema, dokumentalak barne, bere izaeran baitago irudien bidez kontakizun bat eratzea. Horri gehitu behar diogu aiurri zabala eta masiboa duela, eta hartzailea edonor izan daitekeela; publikoak ez du

zertan politikoki edota kulturalki aditua izan behar. Horrez gain, Sánchez-Bioscak historia eta mitoa kontra-jartzen ditu kontakizunen indarrak aritzeko. Zentzu berean aritzen da Marzorati (2008), hedabide masiboa izanik, zinemak pertsonengan eragiteko ahalmena duela azaltzen duenean.

Carles Barrachina ere mezu ideologikoak hedatzeko zinemaren erabileraz mintzatu da. Bere aburuz, zinemak publikoan eragiten du zein gai eztabaidatu behar diren erabakitzeko momentuan, askotan, ikus-entzuleak filmak planteatzen dituen galderei inkontzienteki erantzunak topatu dituelarik, filmak iradokitutako erantzunak, hain zuzen ere. «Toda ficción es portadora de una ideología, y el espectador, al responderse a las preguntas de las películas –concuere o no con la tesis de los autores del film–, directa o indirectamente es influenciado –aunque sólo sea por haberse planteado el tema–» (Barrachina, 1995, 147. or.). Hori dela eta, mendebaldeko gizarteek arazo ezberdinei buruz dauzkaten informazioa eta iritzia fikziozko filmen bitartez jaso ditutela ziurtatzen du autore horrek. Beceyro (Del Valle; Coscia eta Fernández, 2015an aipatua) ongi azaltzen du hori: «El cine actúa como propagador y consolidador de la ideología dominante. La ideología y el cine cumplen su papel en la adaptación a la realidad» (Beceyro, 1976, 18. or.). Ikerlari horiek “zinemaz” modu orokorrean hitz egiten duten arren, gehiago zehaztu daiteke: Hollywood. Munduko zinema-industria nagusiak guztiz baldintzatu eta baldintzatzen jarraitzen du gizarteek –bereziki mendebaldekoek– dauzkaten informazioa eta iritzia arazo ezberdinei buruz: bere ikuskera ezartzen du ekoizten dituen filmetan; ideologia zehatza barreiatzen da bere filmen bitartez. Are gehiago, gainontzeko zinema-industrietan Hollywood boteretsuaren eragina antzeman daiteke. Rosenstonek kontzeptu hori historia «zientifikoa» berari luzatu dio, hori ere balore eta pentsaera zehatz baten menpe baitago; historiaren kontzeptu zehatz bat daukagu ekonomia, norbanako eskubide eta estatu nazional baten ikusmolde jakin batek eraginda. Kultura askok ez dute horrelakorik eta oso ondo joan zaie: «Esta afirmación es sólo una forma de señalar, como todos sabemos pero raramente reconocemos, que hay muchas formas de reconstruir y explicar el pasado» (Rosenstone, 1997, 41. or.).

Horregatik, zuzendari askok –Afrika, Alemania, Latinoamerika, Ekialdeko Europa, Errusia– zine komertzialak muzin egindako edo eraldatutako iraganeko gertakizunak modu kontzientean berregiten dihardute. Joera horretan aurrekontu txikiko dokumentalak nagusi diren arren, badaude ere fikziozko filmak: «Estos cineastas, al iluminar la realidad de grupos hasta hace poco olvidados, se constituye en el equivalente cinematográfico de la nueva historia social» (Rosenstone, 1997, 18. or.). Alderdi historikoak landu dituzten zinemagile ezagun asko daude gaur egun; historialariak hainbat kokatzen ditu korrante horretan: Carlos Diegues (Brasil), Rainer Werner Fassbinder (Alemania), Tomás Gutiérrez Alea (Kuba), Hsueh Hsiang (Taiwan), Alexander Kluge (Alemania), Akira Kurosawa (Japonia), Glauber Rocha (Brasil), Jorge Sanjinés (Bolivia), Ousmane Sembene (Senegal), Masahiro Shinoda (Japonia), Oliver Stone (Ameriketako Estatu Batuak), Istvan Szabó (Hungaria), Paolo y Vittorio Taviani (Italia), Margarethe von Trotta (Alemania), Andrzej Wajda (Polonia) edota Zhang Yimou (Txina).





3.3.3. MEMORIA HISTORIKOA ESPAINIAKO ZINEMAN

“
El cine debería ser un medio como otro cualquiera, quizá
más valioso que otros, de escribir la historia.
”

Roberto Russellini

Ikerlari batzuen arabera, Benavides Vanegas (2015) kasu, Trantsizioko *ahantzuraren akordioak* ezarri dituen mugak gainditu diren espazioa da zinema, baina, gero ikusiko dugun moduan, ez da gertakari isolatua, baizik eta beste espazioekin batera –liburuak, komikiak, antzerkiak, ikasketa akademikoak, bideojokoa...– egin den ibilbidea. Zentzu horretan, Jo Labanyren ikuspegia askoz ere egokiagoa da:

Como señala Jo Labanyi (2009: 26), la aparición de los productos culturales sin un discurso político paralelo no fue suficiente para provocar un debate público sobre el pasado reciente. Como argumenta la autora, las novelas, las películas, los documentales, los estudios históricos, los testimonios y demás productos culturales solo empezaron a tener una difusión amplia y un impacto público en los años 2000, cuando las iniciativas procedentes de los ámbitos social y político provocaron un debate público en las esferas social y política. (Liikanen, 2015, 32. or.)

Del Valle, Cosia eta Fernández zinema eta politikaren arteko loturaz mintzatu dira: «La política que se desarrolla en un período determinado suele encontrar un reflejo de sí misma en la cinematografía» (2015, 130. or.). Sigfried Kracauer (Martínez Gil, 2013an aipatua), ordea, haratago doa zinema eta gizartearen arteko loturaz hitz egin zuenenean *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947) liburuan; bertan azaldu zuen, modu oso oinarrizkoan bada ere, nazio bateko filmak bestelako adierazpen artistikoek baino hobeto adierazten dutela gizartearen pentsamoldea. Finean, zinema negozioa da, eta edozein negozio bezala bere *targeta* aztertu beharra dauka. Ikus-entzuleek film batzuk ikusten dituzte beste batzuk baztertuz, eta zinema-industriak gogo eta beharrian horiek aztertu behar ditu ondoren bere publikoa asetzen dituzten gaiak eskaintzeko. Baina, honek ez du esan nahi sortzaile filmikoak bere mezuak sartzen ez dituenik (Barrachina, 1997).

Aspalditik ekoiztu dira espainiar Estatuko iragan hurbila jorratzen duten filmak, baina, egia da mezua aldatzen joan dela, gizartean eta politikan gertatu bezala. Zalantzarik ez

dago diktadura garaiko filmak eta egungoek zeharo ezberdinak direla mezuaren aldetik. Horregatik, garrantzitsua da ikustea espainiar Estatuan gaiari buruz egindako zinemak eduki duen bilakaera XXI. mendekoa aztertu ahal izateko. Barrenetxeak (2012) hiru memoria ezberdin sailkatzen ditu aro politikoaren arabera: frankismoan emandako *memoria ofiziala*, Trantsizioko *oroigarria*, eta gaur egungo *memoria ordaingarria*. Gauzak horrela, hasieratik zinemaren botereaz aski jabetuta zeuden frankistak.

3.3.3.1. Memoria historikoari buruzko fikziozko zinema diktaduran

Guda hasi bezain laster bi aldeek bidez grabatu zuten arerioaren doilorkeria, hala nola norberaren abileziak helburu propagandistikoekin⁵⁰. Ordutik aurrera, gerraren interpretazio eta errepresentazioak interes berezia piztu du. Falangek oso ondo ulertu zuen hori, horregatik hasieratik hasi zen filmak ekoizten nazio identitatea eraikitzeko (Recalde Iglesias, 2015). Gerra bukatu eta gutxira, erregimenak adierazpen-baliabideak arautzen zituen erregulazio zehatza ezarri zuen bere helburu politikoaren mesedera. Borroka amaitu zen egun beretik –1939ko apirilaren 1etik– 1975eko azaroaren 20ra arte erregimenak zentsuratzeko kontrol-mekanismoak ezarri zituen⁵¹. Hori da, hain justu ere, diktadurak zinemaren sustaketarako eduki zuen ezaugarri nagusia. Horren lekuko, legean «ekonomia nazionalarentzat oinarrizko industria» bezala aitortzea zinema⁵². Arauak adierazten digu erregimenak zinemari aitortzen zion garrantzia. Barrachinak dioen moduan, diktaduraren lehenengo urteetan atal administratibo ezberdinek gidatzen zuten industria zinematografikoa: Industria eta Merkataritza Ministerioa, Ogasun Ministerioa, Gobernuko Presidentzia, FET de las JONS Herri Hezkuntzako Presidentziaordea, Hezkuntza Ministerioa... Guzti horrek, eskuduntzen inguruko gatazka ugari eragin zuen administrazioen artean, eta horrenbestez, ez zen inoiz politika zinematografiko arrazionala eta eraginkorra garatu. Hiru zentsore mota ezarri ziren: zentsore morala, Elizak kontrolatuta; zentsore politikoa eta kulturala, Falangeren baitan; eta zentsore militarra, armadaren esku (Recalde Iglesias, 2015).

Gatazkak ez ziren bakarrik burokratikoak izan, baizik eta boterea eskuratzeko borroka ere eman ziren mugimendu frankistaren barnean. Recalde Iglesiasek azaltzen duen moduan, hasiera hasieratik Eliza katolikoa eta Falange norgehiagoka izan ziren hezkuntza eta kulturari zegozkien esparruak kontrolpean edukitzeko. Diktaduraren lehenengo

⁵⁰ Bertan aurkitu daiteke gaiari buruzko filmografia: Martínez, E., Sánchez, S. eta Peralta Ferreyra, I. La Guerra Civil española en el cine. http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm

⁵¹ Diktaduratik aurrera ere zentsuratzen jarraitu zuten.

⁵² “Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional de 24 de noviembre de 1939” eta “Decreto-Ley de 25 de enero de 1946”.





urteetan Francok Falangeri botere esanguratsua eman bazion ere, II. Mundu Gudaren osteko nazioarteko egoerak hori aldatzera behartu zion Elizaren mesederako. Aldaketa hori zentsura eta propagandan nabaritu zen. Esaterako, Falangek nagusitasuna zuenean *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938) edota *El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938) bezalako filmak ekoiztu zituzten, zeinean lehenengoan desiratutako emakumea zen protagonista eta bigarreanean bikote-ekonduen irudi hutsala ematen zen (Recalde Iglesias, 2015). Jakina, mezu horiek ez dute inola ere bat egiten Elizak sustatu nahi zuen jarrerarekin. Gainera, alderik esanguratsuen da urte horietako zineman ez zela osagai erlijiosorik azaltzen – bai, ordea, autoritatearekiko azpiratzea–. Recalde Iglesiasen arabera, II. Errepublikako zinemaren oinordetza zuzena da hori. Are gehiago, bere aburuz, garai horretako zine frankistak amankomuneko puntu asko eduki zuen II. Errepublikako zinemarekin, nahiz eta oldartuen aldekoak izan. Kontuan izan behar dugu zinegile gehienak aurreko arotik zetozela, eta alde askotan, antzeko filmak egiten jarraitu zutela. Ondoren, sexu desioa eta giro inmoralak desagertzen joan ziren apurka-apurka. 1945. urtean zinematografia Elizaren esku gelditu zen guztiz.

Diktadura garaian ekoiztu ziren filmek Estatu Berriaren oinarriak sendotzea zuten helburua. Horren baitan, memoria kolektiboa lantzen zuten filmak ere ekoiztu ziren, autore batzuek *gurutzada-zinema* deitu dutena. Lehenengo urteetan filmek Franco goraiatu eta garaitu zein garaileak seinalatzea zuten helburu (Del Valle; Coscia eta Fernández, 2015). Garaituak *gorriak* edota *komunistak* ziren; frankistak ordea, *benetako espainolak*. Mezua argia zen: guda beharrezkoa zen Espainia salbatzeko. Espainia zintzoaren irudia igortzen zuten zeinean atzerritar eta *gorriek* bortxatu zuten iskanbila iraultzaileekin. Pelikuletan arerioa herrikidetzat ez hartzea ez zen kasualitatea, baizik eta eskuinak gerra aurretik hartutako estrategia politikoa errepublikarrei mespretxua egiteko. 1934an ezkertiarrek *Urri Gorria* gisa ezaguna den iraultzaren harira, eskuinak sobietarren aginduz aberri espainolaren aurkako ekintzatzat hartu zuen, ongia eta gaizkiaren arteko bereizketa eginez euren interesen arabera: ongia aberri espainola eta kristautasuna litzateke; gaizkia, aldiz, *gorriak* lirerateke (Calero, 1985, 165-167. or.). Bada, diktaduran bereizketa hori arlo guztietan mantendu zen erregimenaren oinarriak indartzeko; zineman ere bai, noski. *Gurutzada-zinema* antzera ezagutzen den film ugari ekoiztu zituzten: *Harka* (Carlos Arévalo, 1941), *El crucero de Baleares* (Enrique del Campo, 1941), *Escuadrilla* (Antonio Fernández-Román, 1941), *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949), edota *Cerca del Cielo* (Mariano Pombo eta Domingo Viladomat, 1951).

Inguru zinematografikoan adiskidetzaren aldeko saiakera gutxi eta txikiak egin arren (Barrenetxea, 2012), frankismoak ezin zezakeen argitaratzen utzi bere autoritatea zalantzan ipintzen zuen ezer. Ondorioz, gerran Gobernuari leial mantendu zirenei ez zitzaien adierazpenik egiten gerraosteko zineman, eta aipatzekotan, kutsu negatiboa ematen zitzaien beti. Barrenetxeak *Raza* eta *Cerca del cielo* filmak ipintzen ditu adibide gisa, zeinean *gorriak* hilketa masiboak egiten zituzten bihotz gabekoak diren, kriminal hutsak. Gerrak gizartean eduki zuen eragina islatzen zen bertan, nahiz eta, Barrenetxeak dioen moduan,

partziala eta desitxuratua izan. Protagonistak, aldiz, Espainia eta Kristautasunaren alde borrokatzen duten heroi adoretuak eta indartsuak dira⁵³. Momentu horretan gertatzen ari zen krudeltasuna estaltzen zuten film hauek, gogoan eduki behar baitugu Francoren diktaduraren lehenengo urteetan kontzentrazio-esparruak, exekuzioak –judizialak ala ez–, edota espetxe-zigor luzeen ezarpenak bezalako jardura biolentoak eguneroko kontuak zirela, eta oro har, errepresioa oso bortitza zela. Errepublikak garaia ere jorratu zuten hainbat filmetan. Bertan, biolentzia eta kaosa islatu zuten, elizen suteak, errepresioa eta egoera iluna.

Urteak pasa ahala, gerrari buruzko filmak desagertzen joan ziren. Jada, filmetako protagonistak ez ziren militar adoretuak, baizik eta hiritar arruntak. Behingoz, guda atzean utzi beharra zegoen, eta aro berri horretan familia-nukleoa eta balore tradizionalak goraiatzea zen xedea (Del Valle; Coscia eta Fernández, 2015). Barrenetxeak adierazten duenez, adiskidetzea lantzen zuten filmak gerra bukatu eta askoz beranduago heldu ziren, zehazki, *Tierra de todos* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1961) eta *El amor del capitán Brandon* (Jaime de Armiñán, 1974) filmekin batera. Haatik, ikuspegi faltsu batetik jorratu zen adiskidetzea, egiatan, galtzaileek euren errua onartzen baitzuten eta ondoren barkatuak ziren. Jadanik, garai horretarako ikuspuntu politikoetatik aldendu ziren gidoilariak, eta memoria historikoari buruzko filmek ikuspuntu guztiz morala zeukaten.

Sistema protekzionistak 60. hamarkadara arte iraun zuen, eta, horrenbestez, Estatuako zinema ikus-entzuleen baitan egon beharrean instituzioen menpe zegoen (Viadero Carral, 2015). Ezinezkoa zen, beraz, Estatuaren –kasu horretan, Eliza– norabidetik pitin bat mugitzea. Viadero Carralek adierazten duen moduan, 1962an, aldaketa esanguratsua eman zen, hain zuzen, García Escudero Zinematografiaren Zuzendari Orokorra izendatu zutenean. Ordutik aurrera ikus-entzulegoari garrantzi gehiago eman zioten, diru-laguntzak horren arabera eskainiz. Horrek Estatuako zineman eragin zuzena eduki zuen, memoria historikoa lantzen zutenak barne. Estatuako Nagusiari, politika nazionalari edota Elizari kritikak egitea guztiz debekatuta zegoen arren, ikuspegi tematikoan hainbat askatasun onartu ziren.

3.3.3.2. Memoria historikoari buruzko fikziozko zinema Trantsizioan

Trantsizioarekin batera ekoizpen zinematografiko berriak heldu ziren. Aurretiaz ikusi bezala, aldaketa politiko garrantzitsua ematen denean, iraganaren berrikusketa egin ohi da.

⁵³ Badaude zenbait desberdinasun *Raza* eta *Cerca del cielo* filmen artean, bada, lehenengoan kristautasunari erreferentzia handiegirik egiten ez den bitartean, bigarrenean erreferentzia zuzena egiten zaio. Horren arrazoia hamar urteren aldearekin ekoiztu zirela da, eta lehenengoan Falange nagusi zelarik, eta bigarrenean, Eliza (Recalde Iglesias, 2015).





Estatu espainiarrean, elite politikoak isilik egotea erabaki zuen errua ez botatzeko, eta hori gizarteko esparru guztietara zabaldu zen, baita zinemara ere. Aguilar Fernándezek argi azaltzen du (Barrenetxea, 2012an aipatua) ez zegoela memoriaren inguruko adostasunik, baina bazeuden gerratik ateratako lezioak. Hori dela eta, diskurtso zinematografikoak ugaritu ziren eta teknika berrien bila ekin zioten gerraren borroka hutsetik harago joanez. Ordura arte inoiz eman ez zen ikuspegia ematen hasi zioten hainbat filmek, aurreko erregimenak emandakoaren ezberdina: diktaduran egin ez bezala, orain gerra ez zen errepublikarren errua izan, eta, alde baten zein bestearen sufrimendua eskaini zuten; egia da baita ere, filmak ez zirela inolako bandoan kokatu.

Frankismoaren amaierako espainiar zinemaren azterketa batean, Hopewellek (1989) dio Gerra Zibila gai nagusia izan dela. Hala, film-ekoizpenek gerra erreproduzitzen saiatu ziren bere basatasuna erakusteko, baina ez zuten zalantzan jarri demokraziarako Trantsizioa, ez zuten deirik egin gerraren erantzuleak zigortzeko. Gertatu zena erakusten zuten bakarrik, akusaziorik egin gabe. Hopewellen arabera, Espainiako filmek gerra garaian jasandako indarkeria-ekintzak jazarpen psikologiko gisa erabiltzen dituzte. Moreirasek (Del Pozo Ortea, 2007an aipatua) esan duen bezala, iragana ezkututzen duen heinean, Espainiako Trantsizioa «desmemorizazio» kolektiboko prozesu batean oinarritu da, eta, horren ondorio nabariena frankismoaren berrikuspen historiko eta intelektuala egiteari uko egitea izan zela, bai historiaren, zientzia politikoaren, bai literaturaren eta zinemaren esparruetatik. Cerverak (Barrenetxea, 2012an aipatua) ildo beretik jotzen du adierazten duenean garaiarekin bat egiten zuen kontziliazio-formula bat bilatu zutela 70. hamarkadako filmetan, nahiz eta baten bat formula horretatik at geratu⁵⁴. Hala ere, imajinario kolektiboa guztiz eraginda zegoen aurreko garaietatik eta memoria historikoa bere osotasunean ez zenez landu, Errepublikako ondarea berreskuratzea ezinezkoa izan zen, bai memoriaren ikuspegitik zein zinemaren ikusbidetik ere. Ondorioz, Trantsizioko ekoizpen filmikoetan ere desitxuraketak eman ziren: «La Segunda República, además, se identificaba torpemente con un periodo de caos y violencia, únicamente, como antesala de la guerra, no como un periodo característico con sus propios rasgos identificativos» (Barrenetxea, 2012, 6. or.). Baina, desitxuraketa hori ez da Espainiako Gerraren berezitasuna, baizik eta, oro har, munduko gerra gehienetan ematen den ezaugarria. Arroitzak eta Otaegik (2016) azaldu dutenez, gerraren ezta gerraren aurreko aroaren pertzepzioan ere eragiten du, nahitaez jendeak gerraren aurreko garaia gerra berarekin lotzen duelako, besteak beste, aurreko aro horretan gerraren arrazoiak aurkitu ahal izateko: horrela, gerraren aurre-historia sortzen da (Berding, 2000; Echternkamp eta Martens, 2007).

80. hamarkadan iragana gaituztat eman zuen elite politikoak eta «etorkizunera begira» ipini zen. Ondoriorik zuzenena, memoriaren inguruko politika zehatzik ez egotea izan zen:

En los años 80, sin embargo, la decisión del Gobierno socialista de no impulsar políticas de la memoria vino a desarrollarse en el marco de establecer que el pasado ya estaba superado y, sin embargo, cuando en 1985 se estrenó el filme *Réquiem por un campesino* español se reveló una parte importante del trauma: el carácter

vingativo de los vencedores. Aspecto que ya había sobresalido en otro filme señalado, *Tierra de rastros* (1979) que tuvo muchas dificultades de distribución. (Barrenetxea, 2012, 5. or.)

Oroimenari buruzko politikarik gabe, Francoren erregimenean ezarritako mito eta aurreiritziek bere horretan jarraitu zuten:

Esto podía indicar que esta memoria quedaba identificada con los mitos y prejuicios dejados por el régimen. Lo que suponía que, de algún modo, quedaba distorsionada la imagen que se ofrecía de ella, permitiendo encuadrar la violencia de esos confusos años de la guerra y posguerra en el marco de la brutalidad bélica y dejando pasar de largo la oportunidad de un acercamiento más directo sobre la descripción de lo que podía haber sucedido tras la victoria militar. Así, “las reivindicaciones de justicia retrospectiva y de reparación a las víctimas del franquismo eran muy limitadas y moderadas” (Castro 2008) en estos años. (Barrenetxea, 2012, 6. or.)

La plaza del diamante (Francesc Betriu, 1982), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Memorias del general Escobar* (José Luis Madrid, 1984), *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1985), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985), *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), *La guerra de los locos* (Manolo Matji, 1986) eta *A los cuatro vientos* (José Antonio Zorrilla, 1987) izan ziren 80. hamarkadako ekoizpenik adierazgarrienak.

3.3.3.3. Memoria historikoari buruzko fikziozko zinema demokrazian

Francoren diktadura bukatuta eta Trantsizioa igarota, hasi ziren benetako nobedadeak, hain zuzen ere, sistema berriak ibilbide nahikoa zuenean. Cerverak dioenez (Barrenetxea, 2012an aipatua), ikusmolde berria heldu zen memoria historikoari buruzko zinera; oraingoan, frankisten garaipenak Espainiara atzerapena ekarri zuela zen mezu nagusia. Memoria errepublikarraren berreskuraketa hasten da momentu horretan, eta zinemak laguntzen du. Alabaina, II. Errepublikan girotutako film bi besterik ez dira ekoiztu: *Pasiones rotas* (Patrick Cassavetti, 1995; Nick Hamm, 1998) eta *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999). Biak kokatzen dira gerra hasi baino lehenagoko egunetan. Gainontzekoek, aldiz, gerra edo gerraostea jorratu dute.

Garai honetakoak dira ere *Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *Tierra de cañones* (Antoni Ribas, 1998) eta *El mar* (Agustí Villaronga, 1999), besteak beste. 90. hamarkadan joera aldaketa eman eta oroimen historikoaren berreskurapenaren aldeko lehenengo saiakera indartsuak hasi ziren, zineman islatuz. Horren lekuko, 1979an estreinatutako *Tierra de rastros* berrestreintatu zutela. Gaiarekiko interesa piztuz joan zen Estatuko mugak ere gainditu zuelarik. Hala,





Britainar Handiko eta AEBetako ekoizpenak izan ziren Espainiako gerrari buruzkoak: alde batetik, *Pasiones rotas* filma birritan estreinatu zuten. Patrick Cassavettik (Britaina Handia) zuzendutakoa 1995ean aireratu zuten, eta, lau urte beranduago Nick Hammek (AEB) zuzendutako egokitzapena estreinatu zuten. 1995. urtean ere Ken Loachen (Britaina Handia) *Tierra y libertad* film ospetsua igorri zuten.

2000. urte aurreko ekoizpen kultural eta historiografikoek, frankismoa baino, Guda Zibila landu zuten batez ere (Aguilar Fernández, 2006). 80 eta 90. hamarkadetan kalitatezko ikerketa ugari egin ziren arren, horiek ez zuten apenas oihartzunik izan gizartean. Horregatik, zinema eta eleberria bezalako arloek betekizun garrantzitsua eduki dute memoriaren berreskurapenean espainiar Estatuan:

La poca divulgación de la historiografía explica en parte el papel que la novela y el cine han llegado a ocupar en la España actual como medios encargados de representar y explicar la guerra civil al público amplio (Faber 2008: 77). No obstante, el tratamiento del pasado en la esfera cultural no se convirtió en un fenómeno masivo hasta finales de los años 1990. (Liikanen, 2015, 32. or.)

Benavides Vanegas (2015, 212. or) hitzetan, zinemak eztabaida publikoa oraindik posible zela erakutsi zuen, iragana «eleberritua» izan zitekeela erreala izan zedin, horrela, gertatu «ez» zena gogoan izanda, benetan gertatu zena gogoratzen lagunduz. Gizarteak egin bezala, zinemak 90. hamarkadaren erdialdetik aurrera ekindako ibilbidean sakondu zuen milurteko berrian. Hala, memoria historikoa lantzen zuten pelikulen kopuruak gora egin zuen pixkanaka. Ez dugu ahaztu behar, beste esparruetan ere memoria historikoari buruzko interesa piztu zela momentu berean –kazetaritzan, politikan, zuzenbidean, historiografian...–, zehazki, Gerra Zibilaren eta diktaduraren ondorioen inguruan. Eta zinema negozioa da: ekoizleek ikus-entzuleen nahiak eta joerak aztertu behar dute zer eskaini jakiteko. Gizartean emandako aldaketa hori antzemanda, ez da harritzekoa ekoiztetxeek gaiaren inguruko filmak egiteari ekitea. Nolabait esanda, gizarteak eskatzen zuen hori eskaintzeko prest zegoen industria zinematografikoa –besteak beste, adituek horren harira esaten dute zinema gizartearen isla dela–. Ikerlariek bat egiten dute esanez aldaketa horren gakoa belaunaldi aldaketa izan zela, alegia, guda bizi izan zutenen biloben etorrera (Juliá Díaz, 2003; Moral Martín, 2012; Liikanen, 2015;...). Hirugarren belaunaldi horrek ez du bere aiton-amonek duten zuzeneko harremana gudarekin, ezta bere gurasoek edukitako kudeaketa-ardura Trantsizioan. Gerra bizi izan zutenek erruduntasun sentipenak gorde dituzte, eta euren seme-alabek, ordea, isilean mantendu dira senitartekoen eraginez. Hirugarren belaunaldiak lokarri horiek ez edukitzea funtsezkoa izan da memoria kolektiboaren aldarrikapenerako. Horiek azken lekukoek memoria bildu, gorde eta igortzeko beharra somatu dute. Javier Cercas idazleak, *Soldados de Salamina* argitaratu eta urteetara hausnartu du literaturak, zinemak eta oro har, ekoizpen kulturek oroimen historikoari eskainitako interesaz (Cifre Wibrow, 2012an aipatua):

El interés por la Guerra Civil no es completamente nuevo. Desde los años setenta proliferaron los estudios académicos al respecto. Lo que ha cambiado radicalmente es la forma en que contemplamos nuestra historia más reciente. Pienso que ha sido

mi generación, que ronda los cuarenta, la que ha creado este nuevo interés. Y desde hace dos años se ha intensificado explosivamente. Toda la sociedad habla de ello, sobre todo la gente joven. He recibido muchas cartas de chicos de dieciocho años que quieren saber por qué alguien se hizo fascista, qué sucedió realmente durante la guerra y la posguerra. Esto no tiene nada que ver con revisionismo. No tiene que ver con culpa. Esta generación no quiere saber más que la verdad (Cercas, 2003).

Horrenbestez, gerraren hirugarren belaunaldiko zinemagileek gaiari eutsi diote, eta horregatik, 2000.etik aurrera gero eta film gehiago kaleratu dira Gerra Zibila edota diktadurari buruz. Gainera, hamarkada horren erdialdean aipatutako joerak berebiziko bultzada eduki zuen: Espainiako Gobernuak Memoria Historikoaren Legea aurrera eraman zuen, eta horri esker, aurrekontuak bideratu zituzten gaia jorratzen zuten ekoizpen kulturaleri. Pizgarri handia izan zen hura eta oraindik film gehiago ekoiztu ziren iragana berreskuratzeko asmoz. Lege horrek ez zuen eraginik izan soilik filmen kopuruan, baizik eta horien argumentuetan ere. Barrenetxeak jakitera eman duenez, ordura arte filmek errepresio frankista zeharka landu bazuten ere, 2007tik aurrera pelikulak frankisten errepresio politikoan oinarritu ziren. Halere, garrantzitsua da oroimen historikoa lantzen duten filmen suspertzea espainiar zinemaren panorama osoan kokatzea zer nolako indarra eduki duen jakiteko: Enrique Martínez-Salanova Sánchezek emandako datuen arabera, 2010 eta 2018 urteen bitartean, estreinatutako fikziozko film luzeen %1,04 baino ez dira garatzen gerra-gatazkan edo haren bilbearen zati bat horri buruzkoa da, alegia, estreinatu diren 1.249 obretatik 15⁵⁵. Dokumentalak gehituz gero, emaitza pixkatxo bat handiagoa da: 1.249ko 23 film izango lirake, %1,76. Are gehiago, ez dago ia Gerra Zibilari buruzko filmik, baizik eta Espainiako zinemak arreta handiagoa jarri die 40 urteko frankismoaren ondorioei gerrari baino.

Garai horretakoak dira, besteak beste, hurrengo fikziozko filmak: *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002), *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *Soldados de Salamina* (Davis Trueba, 2003), *Para que no olvides* (Patricia Ferreira, 2005), *El laberinto del fauno* (2006, Guillermo del Toro), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *La mujer del anarquista* (Peter Sehr eta Marie Noëlle, 2008), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *Estrellas que alcanzar* (Mikel Rueda, 2010), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), *Ispansi!* (Carlos Iglesias, 2010), *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), *Gernika* (Koldo Serra, 2016), *Un dios prohibido* (Pablo Moreno, 2017), *La higuera de los bastardos* (Ana Murugarren, 2017), *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, Aitor Arregi Galdos, 2019) eta *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019).

Urteei arreta ipiniz gero, berehala jabetu gaitzke milurteko berriaren lehenengo hamarkadan ekoiztu zirela pelikula gehien, zehazki, 2011tik aurrera asko jaitsi da mota

⁵⁵ *El Español*. (2018ko urtarrilaren 6a). Adiós al tópicu cuñado: el cine español casi no habla de la Guerra Civil. https://www.elespanol.com/cultura/cine/20180106/adios-topico-cunado-espanol-no-guerra-civil/274973058_0.html?fbclid=IwAR-OvPyWmRJWtIRREklwMpOOSsQ_ITfntOm4hr5IEcc1nAy9gFUpF6_IlnQ





honetako filmen ekoizpen kopurua. Lehen azaldu bezala, horren arrazoia gobernu aldaketa da. José Luis Rodríguez Zapaterok (PSOE) Memoria Historikoaren Legea sustatu eta aurrera eramane zuten, aurrekontuak horri bideratuz, tartean, memoria historikoa lantzen zuten ekoizpen kulturei⁵⁶. Baina hauteskundeak galdu ostean, Mariano Rajoy (PP) bihurtu zen Espainiako presidentea berria aurrekontu horiek erabat murriztuz, izan ere, Alderdi Popularra ez baitzegoen lege horrekin ados⁵⁷. Horrenbestez, azken milurtekoaren lehenengo hamarkadetan Erleke aipatutako memoria sortzeko baldintzak Espainian bete zirela ohartu gaitzake. Alde batetik, gaia pil-pilean zegoen gizartean eta iraganaren interpretazioari buruzko eztabaida publikoa esparru askotara hedatu zen. Eta bestetik, ekoiztutako filmek jarraikortasuna daukate eta, euren arteko interakzioa eman da.

Gure iraganari buruzko zinemari dagokionez, 90. hamarkadaren erdialdean espainiar Estatuan fikzio historizista gailendu bazen ere, milurteko berrian *biopic* eta dokumentalak nagusitu dira (Moral, 2012): *Memorias de una guerrillera. Los niños de la guerra* (Jaime Camino, 2001), *La historia de Remedios Montero* (Pau Vergara, 2007), *Death en el Valle* (Christina María Hardt, 2005), *Que mi nombre no se borre de la historia* (Verónica Vigil eta José María Almela, 2004)... Fikziozko zinema egiten jarraitu da, bai eta kopuruan handitu ere, baina, zine faktikoaren gorakada sekulakoa izan da. Zine mota horretan, testigantza izan da jaun eta jabe.

Egia esan, espainiar Estatuko publikoak ez du lehentasunik eduki Gerra Zibilari buruzko filmekiko, ez diktadura garaian, ezta demokrazia garaian ere (Pelaz eta Tomasoni, 2011). Baliteke horren arrazoia esperientzia kolektibo hura mingotsa izatea edota bakoitzak bere iritzia edukitzea alde aurretik. Maila profesional eta kritika espezializatuan, aldiz, guztiz ezberdina da errealitatea. Natalia Andres del Pozok (2011) adierazi duen bezala, memoria historikoari buruzko pelikula ugari saritu dituzte zinema jaialdi eta ekitaldietan.

⁵⁶ Gogoratu, agintariak bestelako bideak bilatzen dituztela mezu ofiziala gizartean baneratzeko, zinema oso erabilgarria izan daitekeelarik.

⁵⁷ Hala ere, kontuan hartu beharreko bestelako arrazoiak ere egon ziren Rajoyk aipatutako aurrekontuak murrizteko. Nagusiarena, 2008an espainiar Estatua astindutako krisi latza.



ANALISI FILMIKOAK



4. BIZIPEN-ERA: SILENCIO ROTO

(MONTXO ARMENDARIZ, 2001)

Zuzendaria: Montxo Armendariz

Estreinaldia: 2001eko apirilaren 25ean

Interprete nagusiak: Lucía Jiménez (Lucía), Juan Diego Botto (Manuel), Mercedes Sampietro (Teresa), Alvaro de Luna (Don Hilario), María Botto (Lola), María Vázquez (Sole), Rubén Ochandiano (Sebas)

Ekoizlea: ORIA FILMS, S.L.

Laguntzailea: TELEVISIÓN ESPAÑOLA (TVE) eta CANAL PLUS

Formatua: 35 mm, kolorea, 110 min.



Diru-bilketa: 1.839.125,82 € Ikusleak: 429.105



4.1. SARRERA

Frankismoaren aurkako erresistentziaren borroka gerrillaria Estatu espainiarraren historia garaikideko atalik ezezagunenetako eta ahaztuenetako bat da. Gerra Zibila ofizialki 1939ko apirilaren lehen amaitu bazen ere, biolentzia ez zen han amaitu. Mendekua gerraostean nagusitu zen aldarrria izan zen eta, gainera, ezarritako justizia berriak erraz bideratu zuen hori. Jarduteko, justiziak salaketak behar zituen lehen aldiz, akusatzaileak nonahi azalduz. Hasiera batean, salatzaileek gerra garaiko salaketen odol-egintzak argitu beharko lituzkete, baina mendekuak, gorroto pertsonalak eta garaituen ondareak lapurtzeko grinak gidatu zituzten bizilagunen artean egindako salaketak. Erregimenak herrikideak salatzekeo deia egiten zuen behin eta berriro, eta berehala agertu ziren lehen salatariak. Segurtasun ezaren egoera nahasia indartu zen:

«Nadie estaba seguro de nadie. En el propio bloque de vecinos o en la misma calle, todos se hallaban expuestos a las denuncias más peregrinas, que podían conducir a la muerte. El propio Dionisio Ridruejo denunció pronto el clima de inquina desencadenado: “hubo minorías de celantes dispuestos a ir más lejos de lo que las mismas normas oficiales exigían, para aprovechar el río revuelto eliminando competidores ilustres o afortunados enemigos personales”. Con referencia a León, Secundino Serrano escribe: “La ciudad y la provincia se convirtieron en campo abonado para delatores, arribistas y conversos: había nacido el Estado policial con todas sus miserias”». (Moreno, 1985, 309 or.)

Mataró egunkari falangistak honako eskaera hauek egiten zituen gerraosteko lehen hilabeteetan: «La Justicia de Franco necesita y pide la cooperación de todos los españoles». Edota:

«Se recuerda y encarece a todas las personas, la obligación de coadyuvar a la acción de la Justicia, en la labor de depurar y sancionar a los verdaderos culpables de toda clase de delitos, saqueos, profanaciones e incendios de Conventos e Iglesias, etc., y asesinatos cometidos en las personas en que los rojos saciaron sus inhumanos y crueles instintos. Se requiere para ello a todos aquellos que, teniendo conocimiento de tales delitos, puedan dar razón de los verdaderos culpables, en los diversos conceptos de autores, cómplices, encubridores, formulando las denuncias y cargos correspondientes, pasando al efecto por las oficinas del Juzgado Militar, calle de San Agustín, 25». (Moreno in Juliá; Casanova; Solé i Sabaté; Villaroya eta Moreno, 1999, 656. or.)

Horrez gain, autoritateak zerrenda beltzak egiten zituen eta, horiek atxilotzeko salaketa partikular nahikorik ez bazegoen, alkatea bera, udaltzainak eta erregimenaren beste karguak arduratzen ziren zerrenda horretan zeuden pertsonak zelatatzeaz. Prozesu judizialak, sarritan, heriotza-zigorretan eta espetxealdi luzeetan amaitzen ziren.

Egoera itogarria ikusita, askok mendira jo zuten frankisten hatzaparretan ez erortzeko. Mugak itxita eta atzerriko komunikazio oro etenda, milaka lagunek mendietan aurkitu zuten ihesbidea, bertan erresistentzia antolatuz: makia, gazteleraz *maquis* gisa ezagutua. Termino hura, *macchia* hitzetik dator: sastraka eta lahardien lurraldea, mendi baxu eta harizti edo artadiz betea. Gordetzeko edo ihes egiteko leku ezin egokiagoak direnez, horrela deitu zieten naziengandik ihes egiten zuten gerrillariei. Ondoren, hitza herri-hizkeran zabaldu zen, kontzeptua idealizatuz (Apaolaza Ávila, 2001).



Ildo politiko ezberdinetako militantez gain, makia batez ere ideologia zehatzik gabeko pertsonen osatu zuten. Gerra amaitu eta berehala, mendira alde egin zuten hainbatek, armak entregatzea ez baitzen aukera beraiantzat. Lehen urteetan ez zeukaten apenas antolaketarik, baina, denbora igaro ahala, erresistentziak indar gehiago lortu zuen, hain justu ere, erregimen berri itogarriaz nazkatuta, ideologia zehatzik gabeko jendea mendira alde egiten hasi zenean. Une horretan gerrilla osatu eta iheslariei kutsu ideologikoa eman zitzaien (Tobella, 1982), batez ere PCEn presentzia nabarmenagatik; CNTk edo sozialistek ez zuten ia agerrarik izan, are gutxiago, abertzaleek. Ikerlariek frogatu duten moduan, oso baldintza kaxkarretan biziraun zuen gerrillak: penintsulan barrena zeudenak, guztiz isolatuta; Pirinioetan ezarrita zeuden makiak baldintza hobeagoetan, baina, naziek Frantzia okupatu zutenean, hauek ere isolatuta geldituko ziren bi erregimenen artean. Horregatik, herritarren laguntza funtsezkoa izan zen gerrillariak mendian bizirauteko. Lotura horiek mendian ezkutututako miliziano errepublikanoei ematen zieten babes, beren ideologiari baino gehiago, anaitasunari eta elkartasunari zor zitzaien. Asko izan ziren makiei laguntza eskaini zieten emakumeak. Hori dela eta, espainiar Estatuan ez zen bereizketarik egin emakume bat atxilotzen zutenean eta, atxilotu, fusilatu edo erbesteratutako gizonezko senitarteko arrisku berak zituen. Senide edo lagun militanteak izate hutsagatik, justizia frankistaren pisu osoa erortzen zen haiengan eta, Guardia Zibilar gerrillari-talderen bat ihes egiten zionean, kolektibo horrek ondorioak ordaintzen zituen (Pociello Sampérez, 2013, 76. or.). Emakume horiek koplak-buru bihurtu ziren, eta atxilotuak, torturatuak, bortxatuak eta hilak izan ziren frankismoaren aurkako gerrillarekin lotura izateagatik. Kasu batzuetan, indarkeria fisikoa eta psikologikoa haurrekin ere erabiltzen zen.

Frantzian ere nazien aurka erresistentzia antolatu zuten, eta oso ondo etorri zitzaien Espainiatik etorritako esperientziadun gerrillariak: gerrilari hauek hegoaldeko askapenean betekizun berezia eduki zuten –Okzitaniako Tolosa, Marseilla edota Bordele– (Apaolaza Ávila, 2001). Kantauri Itsasoko eta Pirinioetako maki askok nazien aurka borrokatu zuten Frantzian, irabaziz gero aliatuek Francoren aurka egingo zutelakoan. 6.000 errepublikar inguru nazien aurkako “Résistance”-an hil ziren (Ortiz, 2010). Aliatuak garaile atera arren, beren esperantza ez zen inoiz gauzatu.

Behin, Frantzia askatu ondoren, gerrillari gehienak Tolosan bildu ziren, hiriarri “espainiar Errepublika Gorria” deituz. Jesús Monzón Reparaz Iruñeako seme eta PCEko buruzagia izan zen arduradun nagusia mugaz bestaldean zegoen gerrillaren antolaketan. Era berean, ez da kasualitatea aliatuen garaipena somatzen hasi zenean 1944an, makia momenturik indartsuenean ibiltzea Espainiako erregimenaren aurka. Garai horretan eman zen makiaren benetako antolaketa; ordura arte, makia baino, iheslari talde ezberdinetaz hitz egiten dute ikerlari askok. Makiaren eginkizunaz bi ikuspegi zeharo ezberdinak zeukaten buruzagiek: alde batetik, bazeuden PCEko koadrorik hoberenak Espainian ezkutuan sartzearen aldekoak, bertan sakabanaturik zeuden makiekin komiteak sortu eta erasoak antolatzeko. Bestalde, Espainian trumilka sartzearen aldekoak ere bazeuden; horien helburua, poliki poliki, lurraldeak askatzea zen, garaipenez garaipen, erregimenarekin erabateko konfrontazioa sortuz. Francok lurralde askatuen kontra erabiliko zuen indarkeriaren aurrean, aliatuek



makiari lagunduko ziotela uste zuten. Gainera, batean zein bestean, Estatu osoan herria Francoren aurka altxatuko zelaren itxaropena zeukaten (Martínez de Baños Carrillo, 2007).

Testuinguru horretan, Normandiako lehorreratzea eta lau hilabetera, eta mundu-gerra jada erabakita zegoela, makiak ekintzarik esanguratsuena gauzatu zuen, hots, Aran bailarako okupazioa *–Espainiako Errekonkista–*. Pirinioetan makiak jarduera gutxi izan bazuen ere, erregimenak bazekien hortik etorri zitekeela eraso bortitzena *–akaso aliatuen aldetik–*. Horregatik, militar eta guardia zibil andana bidali zituen inguru horretara. 1944ko urriaren 19an milaka (4.000-7.000) maki Aran bailarako (Katalunia) zati handi bat okupatu zuten. Santiago Carrillo bera hara joan zen Moskutik, erasoaldia lehen eskutik ezagutu nahian. Monzónnek paper garrantzitsua bete zuen ekintza horretan, esan bezala, bera baitzen erresistentzia antifrankistaren arduraduna Frantzia. Iruindarra guztiz konbentzituratu zegoen Espainian sartu eta lurralde batean Errepublika ezarriz gero, matxinada emango zela Estatu osoan. Horri jarraiki, armak hartu eta muga zeharkatu zuten milaka lagunek Francoren aurka. Hartmut Heinek esaten duen bezala, Monzón eta bere taldeak adituak ziren mitoak eraikitzen, ondoren errealitate utopikoa zela aitortu dutenak (Serrano, 2001).

Aran bailarako okupazioak lehentasuna bazuen ere, Pirinioetako puntu ezberdinetan *–Canfranc, Puerto de Urdiceto eta Pinetako arana–* erasoak egin zituzten, erregimenari nahasmena sortu nahian, baita Euskal Herrian ere; zehazki, Orreagan, Erronkariko bailaran eta Gipuzkoa eta Iparralderen arteko muga. Guardia Zibilak eta Armadak erraz egin zieten aurre. Katalunian, aldiz, segurtasun indarrek ez zuten horren erraz izan. Makiaren helburua bertan Errepublika txiki bat ezartzea zen, baina ez zuen inoiz bertako hiriburu Vielhan sartzea lortu. Erasoaldiak astebete baino gutxiago iraun zuen, eta azken gerrillariak urriaren 24an muga zeharkatu zuten. Porrota bikoitza izan zen: ez zuten Errepublika txikia ezarri eta, herria ez zen Francoren aurka oldartu. Ez zen hori gertatu, ezta gutxiagorik ere. Datuen arabera, makiak 588 baja sufritu zuen: 129 hildako, 241 zauritu eta 218 preso. Horietatik asko ondoren fusilatuak izan ziren Zaragozan *–eta beste toki batzuetan–* Gerra Kontseiluak egin ostean. Frankisten artean 248 baja izan ziren, horietatik 32 hildako.

Porrot honen gakoa antolaketa eza eta gerrillarien nahasmena izan zela nabarmendu dute ikerlariak. Gainera, Santiago Carrillok ez zuen ekintza horrekin guztiz bat egiten eta egoeraren berri izateko 204. Dibisioko buru Vicente López Tovarrekin hitz egin ostean berehala agindu zien gerrillariei Frantziara itzultzeko. Monzónnek eta beste hainbatek ez zuten Carrilloren agindua bete eta, espainiar Estatuko mendilerroetan zeuden gerrillariak batu ziren. PCEko barne antolaketan, aldaketa sakonak burutu ziren Aran bailarako erasoaldiaren ondorioz: funtsean, Carrillok botere handiagoa bereganatu zuen alderdian, eta gainera, Frantziako erresistentziaren *–eta horrenbestez, Espainiakoarena ere–* arduradun nagusia bihurtu zen Monzónen orde. Kontran, iruindarra eta bere jarraitzaileak alderdiko botere-karguetatik baztertuak izan ziren. Are gehiago, agente komunistek Monzónen hainbat jarraitzaile akabatu zituzten PCEko zuzendaritzaren aginduak betez: Gabriel León Trilla 1945eko irailaren 6an Madrilen; Alberto Pérez Ayala urte bereko urriaren 15ean Madrilen; Pere Canals Frantziara igaro bezain laster...



Baina, nazioartean ere aldaketa sakonak gertatu ziren: II. Mundu Guda bukatu eta gutxira Gerra Hotza hasi zen, mundua bi bloke nagusitan banatuz: alde batetik, Sobietar Batasuna eta bere periferiako herriak, eta bestetik, mendebaldeko potentzia demokratiko-kapitalistak. Beraz, faxismoak etsai izateari utzi eta komunismoa bihurtu zen mendebaldeko arerio berria. Logika berri horretatik abiatuta, aliatuek ez zuten inoiz Espainia erasotu, erresistentziaren esperantza poliki-poliki zapuztuz. 1947an, AEBek Francoren erregimenari zigor gehiago ipintzearen kontra egin zuten Nazio Batuen Erakundean (NBE). Lau hilabete beranduago, Frantziak Espainiarako mugak berzabaldu zituen. 1949. urtearen hasieran Francok lehenengo kreditua lortu zuen banku iparramerikar baten eskutik. Koreako gerrak eztanda egin – Gerra Hotzaren lehenengo konfrontazio zuzena– eta gutxira, 1950. eko azaroaren 4an Nazio Batuen Batzar Nagusiak Espainia erakundearen barnean sartzea erabaki zuen AEBen babesarekin eta Erresuma Batua eta Frantziaren abstentzioei esker. 1953an Francoren erregimenak eta AEBek hitzarmen garrantzitsu bat sinatu zuten: *Madrilgo Itunak*. Hitzarmenean, bi aldeek hiru kontu akordatu zituzten: AEBek gerra materiala eskainiko zioten Espainiari; AEBek diruz lagunduko zuten Espainia kredituen bidez; eta, armada iparramerikarrak hainbat base militar ezarriko zituen Espainian. Gerra Hotzari begira, AEBentzat oso estrategikoa zen Espainiako kokapena. Horrela, Europan zeukan atzeguardia bihurtu zen Espainia: Gibraltarreko Itsasartea, Mediterraneo itsasoa eta Ozeano Atlantikoa lotzen dituen itsasartea kontrolpean zuen, eta gainera, Kanariar Uharteetan bidez Afrikako mendebaldea ere menderatzen zuen. Horrenbestez, Francoren erregimena isolatuta egoteari utzi eta nazioartea zabaltzen joan zen. Prozesu horri laguntzeko, askotan aipatu bezala, erregimenak itxura aldatu zuen. Zalantzarik gabe, mundu mailako blokeen arteko borrokak erresistentzia antifrankista ahuldu zuen erabat.

Nazioarteak jokaturakoaren antzera jokatu zuen PCEk: alde batean utzi zituen gerrillariak, mendietako txokoetan guztiz baztertuak. Orduan, gerrillariak frankismoari aurre egiteari utzi behar izan zioten eta, bizirik irautea bihurtu zen helburu bakarra. Horiek direla eta, 40. hamarkadaren bukaeran gerrillarien kopurua etengabe murrizten joan zen. Bizirik zirauten makiak Frantziara ihes egiten hasi ziren, nahiz eta gehienak bidean gelditu. 50. hamarkadan zehar gelditzen ziren gerrillari eskasen egoera guztiz tamalgarria zen. Makia azkenetan zegoen. Azken gerrillariak 60. hamarkadan akabatu zituzten (Roldán Larreta, 2008). Quico Sabaté –CNTko militantea 1960.ean Katalunian tirokatua–, Ramón Vila Capdevila “Caracremada” –1963an hilda, Katalunian baita– eta José Castro Veiga “Piloto”ren –1965eko martxoan Galizian hilda– heriotzek ezarri zuten makiaren akabera. Bukatu zen Francoren aurkako erresistentzia armatua.

Badago makiaren gainbehera eragin zuen hirugarren funtsezko arrazoi bat: errepresioa. Beste behin ere, erregimenaren biolentzia bidegabeaz aritu behar gara Espainiako historia hurbilaren bilakaera ulertzeko. Arestian aipatu bezala, makiak oso baldintza kaxkarrean bizi ziren, izan ere, mendiko bakardadeak zail egiten zuen bizitza. Sasiartean zeuden gerrillariak arropa eta janaria behar zuten urte osoan zehar bizirauteko, eta, herritarren laguntza erabakigarria izan zen. Maiz, iheslariak herrietara jaisten ziren janaria eta arropa lortzeko; beste batzuetan, ordea, herritarrak beraiak ziren mendira igotzen zirenak



makiei janzki eta bazkak emateko. Gainera, baliabideak eskaintzeaz gain, informazioaren banatzaileak ere bihurtu ziren laguntzaile horiek, nolabait, bitartekariak bihurtuz.

Gerra Zibila amaitu bezain pronto, militarrek eta batez ere, guardia zibilek, iheslarien aurka uxaldi sutsuak antolatu zituzten. Uxaldiak, baina, alferrikakoak ziren: oso gutxitan lortu zuten iheslariak harrapatzea. Toki batera heltzen zirenerako, gerrillariak dagoeneko alde eginda zeuden. Baina, 40. hamarkadako erdialdean erregimenak estrategia aldatu zuen uxaldien porrotaz zein herritarrek gerrillariei eskainitako laguntzaz jakitunik. Oraingoan, iheslarien aurka zuzenean jo beharrean, zeharka jokatzen hasi zen, senitarte eta bizilagunak erreprimituz. Behin betiko kolpea izan zen hura; *izuaren hirurtekoa* (1947-1949) hasi zen: iheslarien senide eta lagunak errepresio bortitz horren kate-maila ahulena bihurtu ziren.

1947.eko apirilaren 18an Francoren Gobernuak Bidelapurria eta Terrorismoaren legea kaleratu zuen. Francok ez zuen onartu gerrillaririk zegoenik, baizik eta lapur eta gaizkileak. Lege horrek gaizkileen aurkako errepresio-neurri bereziak iragarri zituen, besteak beste, heriotza-zigorra. Ohikoa bihurtu zen toki estrategikoetan kontrolak izatea, polizia sekretua mendian gora eta behera ibiltzea edota guardia zibilak sasiartean ezkutaturik aurkitzea. Neurri horiek gerrillariak zein laguntzaileak harrapatzera bideratuak zeuden. Eta horrela egin zuen erregimenak laguntzaile-sarearen aurka; herritar andana atxilotuak, jipoituak, torturatuak eta fusilatuak izan ziren. Denbora gutxian, kolaboratzaileak gabe gelditu zen makia. Are gehiago, laguntzaileek askotan gerrillariak saldu zituzten errepresioaren eraginez. Beldur zen jendea.

Errepresioaren eta Gerra Hotzaren eraginez makiaren akabera heldu zen. Europako estatu demokratikoek ez zuten deusik egin demokraziaren alde borrokatzeagatik makiek pairatu zuten sarraskia eteteko. Are gehiago, guztiz isolaturik utzi zieten, ez baitzieten inolako laguntzarik eskaini: ez armarik, ez bazkarik, ezta ihesbiderik ere.

Diktaduran zehar makiari buruzko hainbat film estreinatu ziren, gerrillaren irudia guztiz desitxuratua eskainiz, noski: propaganda ofizialaren arabera, terrorismo-ekintzak egiten zituzten bidelapur komunistak ziren makiak. Garai horretakoa dira, adibidez, *La patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1954), *La ciudad perdida* (Rafael Torrecilla, 1954), *Torrepartida* (Pedro Lazaga eta Adolfo Marsillach, 1956), *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Casa Manchada* (José Antonio Nieves Conde, 1975) eta *El ladrido* (Pedro Lazaga, 1977).

Franco hil ondoren, makien borroka urrunegi geratu zen herrialdea berreraikitzen ari ziren ikus-entzule belaunaldi berrientzat. Hori dela eta, nahiz eta zenbait saiakera bakan egin fenomeno haren oroimen historikoa berreskuratzeko, ez du guztiz kausitu pantaila handian. Bultzada erabakigarria eman zen garai hartan: frankismoak bahitutako oroimen historikoa berreskuratzeko beharraren poderioz, film ugariren bidez iraganera itzuli ziren, historia manipulatu gabeko irakurketa baten bila. Zer esanik ez dago, zine-zuzendariek makiari buruz ordura arte inoiz eman gabeko irudia ematen hasi zirela. Are gehiago, kultura-ekoizpenaren zati handi bat makiei eskaini zitzaien (Ryan, 2014, 341. or.). Bi aro bereiztu daitezke, ekoiztu ziren garaiari erreparatuz (Martínez Álvarez, 2012). Lehenengoan, *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978), *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1979), *Luna*

de lobos (Julio Sánchez Valdés, 1987), *La guerra de los locos* (Manuel Matji, 1987), *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991) edota *Huidos* (Sancho Gracia, 1993) bezalako filmak egongo lirateke; bigarrenean hurrengoak daude: *El Portero* (Gonzalo Suárez, 1999), *Terra de canons* (*Tierra de cañones*) (Antonio Ribas, 1999), *You're the one. Una historia de entonces* (José Luis Garcí, 2000), *El año del diluvio* (Jaime Chavarri, 2001), *El embrujo de Shanghai* (Fernando Trueba, 2002), *Hormigas en la boca* (Mariano Barroso, 2004), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Entrelobos* (Gerardo Olivares, 2010), *Caracremada* (Lluís Galter, 2010) eta *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011). Hots, azken testuinguru horretan sartu beharra dago *Silencio roto* (Juan Ramón Montxo Armendariz, 2001).

Gauzak horrela, Montxo Armendarizek Errepublika berrezartzeko borroka antifaxistaren hurbilketa egiten du *Silencio roto* filmean; zehazki, Araneko erasoia zein baldintzatan burutu zuten ulertzeko gakoak ematen saiatzen da. Hauxe da lehen aldia Montxo Armendarizek bere gain hartu zuen film luze baten ekoizpena eta zuzendaritza. Lehenago, 1997an Alfons Cerverak argitaratutako *Maquis* eleberria pantaila handira eramateko saiakera egin zuen, eta proiektuak aurrera egin ez bazuen ere, bertan sortu zen *Silencio roto* ekoizteko hazia (Sánchez Biosca, 2005, 35. or.). Zuzendariak gaiari buruzko informazioa bildu zuen eta, bere prestakuntza gerrillaren historialari batzuen ikerketekin osatu zuen –bereziki, Secundino Serrano, Fernanda Romeu, Justo Vila eta Mercedes Yusta– (Sánchez Biosca, 2005, 36 or. eta 2008, 41. or.). Hala ere, garaiek beste iturri batzuen osagarritasuna eskatzen zuten, eta, artxiboko eta liburu-etako informazioa zabaltzeko, zuzeneko testigantzekin harremanetan jarri –bizirik atera ziren gerrillariekin, herrietan lotura izan zuten emakumeekin...– eta Santa Cruz de Moya herrira eraman zuen bere talde tekniko eta artistikoa. Han, urtero, gerrilla antifrankistari buruzko topaketak egiten dira, gerrillari zahar askok parte hartuta. Filmaren osagarri gisa, *La guerrilla de la memoria* dokumentala estreinatu zuen Javier Corcuera zuzendurik eta, Armendarizek produziturik, berea den Puya Oria ekoiztetxearekin batera. Iglesiasek (2007, 155. or.) dioen bezala, nolabait, *Silencio roto* filmaren aurre-ekoizpen eta hartutako testigantza guztiak dokumentalean bihurtzea erabaki zuten.

Filmak irauten duen 115 minutuetan Frantziarekin mugan dagoen herri txiki baten bizipenak azaltzen dira. Horretarako, Nafarroako udalerrri txiki batean bere osotasunean grabatu zuten filma, Artzibarren. Estatuan arrakasta esanguratsua eduki zuen filmak. Horren lekuko, zinema-aretoetan 1.832.243 euro bildu izana edota Goya sarietan ezagutarazte aktorerik onenaren sarirako izendatua izatea Rubén Ochandianok egindako interpretazioari esker. Hortaz, Oria Filmsek ekoiztutako pelikulak kritika espezializatuaren jarrera positiboa bereganatu du. Nazioartean, baina, oihartzun apalagoa eduki du. Hainbat zinema-jaialditarako izendapenen artean, film luzeak honako kategoria hauek jaso zituen: zuzendari onena, aipamen berezia eta aktore onena Toulouseko Espainiako Zinemaldian (2001); Julio Verne saria zinema espainiarrari Nantesen (2002); CICAIE saria Monsen Nazioarteko Zinemaldian (2001); Aktore Onenaren Saria Zinemaldian (2001). Beste hainbatetan parte hartzeko aukeratua izan da ere, besteak beste, Locarno Jaialdian (Italia), Torontoko Jaialdian (Kanada) eta New Yorkeko Spanish Cinema Now erakusketan (AEB).





TVE eta Canal+ telebista kateek, Alta Vista Filmsek, Tequila Gangek, Mediak, Nafarroako Gobernuak eta ICAAk lagundu dute film honen ekoizpenean.

Juan Ramón Montxo Armendariz Barrios (Olleta, Leotz, 1949) elektronikako irakaslea izan zen Iruñeko Institutu Politeknikoan. 1975ean, Txiki eta Otaegi euskal ekintzaileen exekuzioaren aurkako protesta batean, Armendariz atxilotu eta torturatua izan zen. Askatu ostean irakaskuntza uztea erabaki zuen, zineman bakarrik aritzeko. Bere jarrera politikoa desafiatazailerak, zazpigarren artearekiko mirespen sakonarekin batera, Euskal Zinegile Elkartearen izeneko euskal zinemagile gazteen elkartera erakarri zuen. Aipatutako taldearekin batera, lehen dokumentalak egin zituen: *La danza de lo gracioso* (1979) eta *Paisaje* (1980). 1979tik aurrera zinema dokumentalean interesatu zen zenbait film labur eginez. Bere lehen film luzeak, *Tasio* (1984), Nafarroako nekazari baten bizitza osoa deskribatzen zuen, zeinean bere dokumentaletan erabilitako teknika eta estiloak mantendu zituen. Hurrengo filma, *27 horas* (1986), Donostiako bi drogazale gazteren finalaren kronika da. Horri esker, Zilarrezko Maskorra eskuratu zuen Donostian, eta lau urte geroago Zinemaldiko Urrezko golardoa, *Las cartas de Alou* (1990) pelikularekin. Jarraieran, *Historias del Kronen* (1994) eta *Secretos del corazón* (1997) filmak zuzendu zituen. Aipatzekoa da, azken horrek Berlingo Zinemaldian europar film onenaren saria eta hainbat Goya irabazi zituela. Gainera, Armendariz 1998an Zinematografiako Sari Nazionala izan zen. *Silencio roto*ren ostean, *La guerrilla de la memoria* (2001) eta *Escenario móvil* (2004) dokumentalak zuzendu zituen. *Obaba* (2005) eta *No tengas miedo* (2011) dira bere azken film luzeak.

4.2. EMAKUME ERREPRESALIATUEN IKUSGARRITASUNA

Silencio roto hilketa, zalantza, itxaropen faltsu, garaipen eta porrotez beteta dago, baita hausnarketa sakonaz ere. Horregatik, makiaren ikusmoldea aldatu egiten da gertaeren arabera: hasieran heroiak diren arren, filmak aurrera egin ahala, desmitifikatu egiten da haien heroitasuna.

Modu gordinean hasten da *Silencio roto*: ikus-entzuleak paisaia menditsuko plano orokor batzuk ikusten ditu atzetik txori batzuen kanta entzuten duen bitartean, baina, berehala tiro baten hotsak hausten du isilunea: *Silencio roto*. Pelikularen izenburuak indarkeriari erreferentzia zuzena egiten dio. Tiro horien nondik norakoak handik gutxira ikusten ditu ikus-entzuleak, izan ere, guardia zibilek maki baten hilotza dakarte herrira zaldiaren gainean. Herriko emakumeak plazan biltzen dira guardiak gorpua estalgabetu arte itxaroten, biktima pertsona maitea den zehazteko. Iglesiasek (2007, 158. or.) adierazten duen bezala, sekuentzia horretan hildakoak ez du garrantzia handirik –ez dakigu ezta nor

den ere-, ezta nola hil duten ere, baizik eta benetan garrantzia daukana da zer nolako eragina duen herriko emakumeengan. Hori dela-eta, eszena horretan Armendarizek emazte-alaben lehen planoak erakusten ditu. Hortaz, antzeman daiteke filmak jorratzen duen ikuspuntua herriko emakumeetatik abiatzen dela. Hilotzaren manta kendu baino lehen sarjentuak azken zupada egiten dio zigarroari (1. irudia). Hala, plano horretan adierazten da autoritateak herritarrei dien mespretxua. Mezua indartzen da guardia zibilak gorpuzkia estalgabetzen duenean: «No es ninguno de los vuestros, pero no os hagáis ilusiones. Tarde o temprano caerán».



1. irudia

Guardia Zibilak kuarteletan ipintzen duen leloa oso argia da: «¡Todo por la patria!» (2. irudia). Argia bezain zabala. Leloa Espainiako Independentziaren Gerran –1808 eta 1814 bitartean– erabili zuten lehenengo aldiz Napoleonen armadaren aurka borrokatzen. Etsaiak atzerritarrak zirenez –frantses okupatzaileak–, argi dago zer esan nahi den «patria» hitzarekin, “gu” eta “besteak” ondo bereiziz. 1937ko urtarrilean, Germán Gil Yuste generalak aspaldiko lelo hura kuarteletara ekarri zuen jatorrizko zentzua hustuz; izan ere, oraingoan, arerioak euren aberkideak ziren. Hori ulertzeko, eskuinak gatazka nola enfokatu zuen erreparatu beharra dago. Gerra aurretik, ezkerreko alderdiek koalizio ezkertiar handi bat eratu zuten –Manuel Azañaren gidaritzapean– bitartean¹, eskuinean ez zen halako aliantza orokorrik eman. Ala eta guztiz ere, leloak partekatzen hasi ziren, «Contra la revolución y sus cómplices» edota «¡Por Dios y por España!» bezalako esaldiak erabiliz. Euren planteamendua sinplea zen: ezkertiarrek (sozialistak, komunistak, anarkistak...) espainiarrak izateari utzi zioten sobietarren mesedera. Alegia, oraingoan Sobietar Errepublika Sozialisten Batasuna (SES) da

¹ Hasieran, Izquierda Republicana (Azaña buru), Unión Republicana (Diego Martínez Barrio buru), Partido Republicano Radical (Lerroux buru) eta Partido Republicano Nacional (Felipe Sánchez Román buru) batu ziren aliantza horretan. Beranduago, hainbat eztabaiden ostean, PSOEek eta PCEk bertan sartzea erabaki zuten, eta horrek Sánchez Románen alderdia koaliziotik ateratzea eragin zuen. 1936ko urtarrilaren 15ean aipatutako alderdi guzti horiek sinatu zuten akordioa, eta horrela sortu zuten Frente Popular goitizenez ezaguna izango zen koalizioa.





okupatzailea eta ezkertiar guztiak sobietarregandik kutsatuta daude. Horregatik, espainiar herritartasuna kendu zieten². Zentzu horretan, Kloss Hypólitok dio lelo horrek azpimarratzen duela azken helburua betetzeko, polizia prest dagoela edozein oztupo moral gainditzeko:

Mas não somente a tortura marca as ações repressivas no vilarejo. Desde o momento quando o espectador consegue ler a frase que estampa a fachada do quartel da Guarda Civil, torna-se claro o papel exercido pelos franquistas: *todo por la patria* – mais do que uma frase de incentivo e devoção à Espanha, trata-se de uma ameaça explícita aos moradores do vilarejo, pois salienta que a força policial está disposta a superar qualquer barreira moral para cumprir seu objetivo final, ou seja, edificar, sustentar e legitimar o novo Estado a qualquer custo. (2013, 141. or.)



2. irudia

Garai horretan justizia nork ezartzen duen argi dago filmaren hasieratik. Autoritate frankistek mendekuz eta gorrotoz beteriko justizia ezartzen dute gerraosteko lehenengo urteetan. Guardia Zibilak herritarren aurka ezartzen duen errepresioa eta mespretxua film osoan zehar ikus daiteke. Don Hilariok (Álvaro de Luna), adibidez, urte luzeak espetxean eman ondoren debekatua du irakasle izatea –gerra aurretik izandako ogibidea–, txirotasunera kondenatuz.

Hasierako eszena horretan bezala, filmean zehar eremuz kanpoko tiroek hainbatetan hausten dute lasaitasuna. Lucía eta Manuel elkar dauden momentu batean, eremuz kanpoko tiro batek apurtzen du bakea. Oraingoan makiak tiroa bota du sarjentua exekutatzeko. Alfredo idazkariaren semea hiltzen dutenean ere, tiroak eremuz kanpo entzuten dira. Eta berdina gertatzen da Manuel eta Teresa akabatzen dituztenean. Beraz, indarkeriaren adierazgarri esplizitu gisa, tiroak dira armonia apurtzen dutenak.

Halaber, pelikularen izenburuak beste alde bati egiten dio erreferentzia, hots, gerrillarien oldarraldiari. Makiaren erasoaldiak Francoren «bost urteko bake eta lasaitasuna» hausten

² Gotzainek kommozio ikaragarri gisa interpretatu zuten gerra, ezin adiskidetzeko bi ideologiengandik ondorio gisa: bata, espainiarra, espiritu nazionala irudikatzen duena; bestea, atzerritarra, Estatuaren bizitzan kanpotik inposatua (Juliá, 1999, 23. or.). Horregatik, aurkari politiko eta ideologikoei jada ez zuten eskubiderik herritartzat hartzeko.

du. Urte luzez mendian isilpean egon ondoren, euren oihua ozen entzun dadin gerrillariak herriguneetara bueltatzen dira.

Eta, hirugarrenik, *Silencio roto* tituluak filmak jorratzen duen beste ardatz nagusi bati aipamen egiten dio: salaketei. Delazio horrek puskatzen du isiltasuna. Hau da, izenburua filmak lantzen dituen hiru gairen argibidea da: indarkeria, erresistentzia eta salaketak.

Armendariz gerraostean izandako gertaerak kontatzen saiatu da galtzaileen eta emakumeen ikuspegitik, eta zehatzago, Lucíaren ikuspegitik. Horretarako, zuzendariak makiak zituen bitartekarien bidez eusten dio gaiari, hau da, mendiko gerrillariak herrietan zituzten laguntzaileak dira protagonista nagusiak. Armendarizek omenaldia egiten die erregimen frankistaren aurkako erresistentziaren parte izan ziren ahaztutako pertsona guztiei. Hala, 1944ko udazkenean, Pirinioetako herri batera itzultzen da 21 urteko Lucía (Lucía Jimenez), Espainiako hiriburutik ihesi. Haurtzaroan bertan bizi izan zen Madrileran amarekin alde egin aurretik –aita, ordea, bando nazionalak hil zuen gerran–. Baina, Lucíaz gain, beste hainbat emakumek paper garrantzitsua betetzen dute: ahotsen aniztasun horri esker, gerraostean emakumeak herrian nola bizi ziren adierazpena lortzeko. Han, protagonista nagusia izeba Teresaren (Mercedes Sampietro) etxera doa bizitzera, hura Cosme (Pepo Oliva) izeneko gerra-zaurituarekin ezkondu dagoelarik. Cosmek altxatutako bandoan borrokatu zuen, horregatik, Guardia Zibileko sarjentuak aintzat hartzen du. Gerra aspalditik bukatuta, bakea ezarrita zegoela uste du Lucíak, baina, herri txiki horretan bestelako errealitate batekin egiten du topo: oraindik badago Francoren aurka borrokatzen dirautenak mendian ezkutaturik.

Lucía izebaren bentan lan egiten hasten da. Han, haurtzaroko lagunekin aurkitzen da, horien artean, Manuelekin (Juan Diego Botto). Manuel errementari gazte eta lotsatia da, eta Gerra Zibil bortitzaren ondoren, makiei laguntzen die. Lucía berehala erakarrita sentitzen da Manuelengatik, bai bere irribarreagatik zein bere izaeragatik ere. Maitasun-istorio horren bidez, argumentuak bertako biztanleen eta Guardia Zibilaren arteko norgehiagoka aurkezten du, Francoren erregimenaren gehiegikeriak salatuz eta makiak diktaduraren aurkako erresistentzian duen garrantzia erakutsiz. *Silencio roto*k narratiba tradizionalagoa, indartsuagoa eta linealagoa proposatzen du –ondo definitutako hasiera eta amaierarekin–, eta egoera zein gatazka argiak aurkezten ditu (Kloss Hypólito, 2013, 123 or.). Egoera eta gatazka horietan, pertsonaien arteko maitasun-istorioak aitzakia gisa balio du 1940ko hamarkadan Espainian gai historikoei eta politikoei ekiteko.

Hiritik etorri berria den neskak miresten du bizitza arriskatuz euren ideien alde borrokan jarraitzen duten gizonen balioa. Manuel mutil-lagunarekin duen harremanaren bidez, erresistentzia antifrankistaren alderdi garrantzitsu bat erakusten du zuzendariak: laguntzaileen (edo loturen) betekizun garrantzitsua. Manuelek mendira ihes egitea erabakitzen du atxilotzear dagoenean eta, Lucíak orduan ezagutuko du mendiak ezkutatzen duen errealitate gordina. Era berean, herriko kale bakartietan errepresio politikoa, isiltasuna, izua eta beldurra baino ez du aurkituko. Sufrimendua gorabehera, Manuelekiko grinak ilusioari eta itxaropenari bizirik iraunarazten dio, egunen batean garai hobeak eta zoriontsuagoak iritsiko direla amets eginez. Gerra, beraz, ez da oraindik





amaitu, eta urrats horretan, batez ere armak utzi nahi ez dituztenen familiei, emakumeei eta hurrei eragiten die.

Makiak herria hartzea lortzen badu ere, gutxi dirau bertan, izan ere, agintari frankistek Guardia Zibilez betetzen dute ingurua euren justizia berehala berrezartzeko. Frankistek herria berreskuratu eta gutxira, zigor bortitzak ezartzen hasten dira. Lehenik eta behin, salatariak bilatzen dituzte, eta, horiek salaketekin hasi bezain laster, torturak eta exekuzioak datoz erregimen frankistaren aldetik. Tartean, Luciak eta Manuelek maitasun-istorioa sendotzen jarraitzen dute eta, neska haurdu gelditzen da.

Haatik, hori ez da Armendarizek erakusten duen biolentzia bakarra. Makiaren biolentzia bi eratan azaltzen du: alde batetik, guardia zibilen eta salatarien hilketen bitartez; bestetik, ordea, leialtasunik ez duten makien exekuzioekin. Modu horretan, zuzendariak sufrimenduaren zabalera osoa agerian uzten du.

Filmak argumentu nagusi bat eta gai zehatz bat jorratzen ditu, alegia, gerrillari antifrankisten borroka iparraldeko mendietan, 1944 eta 1948 bitartean, baina, duela gutxira arte ikusezinak izan direnek kontatuta: itxaroten, laguntzen, beldurra jasaten eta sufritzen zuten emakume horiek. Alabaina, istorioan parte hartzen duten pertsonaia guztien egiazkotasunetik abiatzen den zinema-egitura batean oinarritzen da argumentua. Horrenbestez, bigarren mailako argumentu horiek dira, hain zuzen ere, aberastasuna eta egia ematen diotenak film honi. Errealista izan nahi duen ekoizpena da, baina zinema-konbentzio estandarretan kodetutako nobela batez bustita dago, gerrako melodrama gisa. Hori dela eta, argumentuaren garapenak –hau da, eszenak eta sekuentziak– eta pertsonaien arteko elkarriketek gidatzen dituzte filmaren pasarte garrantzitsuenak (Kloss Hypólito, 2013, 123 or.). Hainbat autorek bat egiten dute filmak ikuspuntu ezkertiarra duelako adierazpenarekin (Montiel, 2001). Armendarizek azaldu du filma emakumeen ikuspegitik jorratzea askoz ere aberatsagoa egin duela istorioa:

Al escribir la historia de *Silencio roto*, me interesé por los personajes femeninos porque, después de leer mucho, concluí que eran los más indefensos dentro de aquel mundo que yo quería contar, y me posibilitaban contar una historia mucho más rica que la que me ofrecía por ejemplo, un guerrillero. (Armendariz in Rodríguez, 2007, 90. or.)

Era berean, zuzendariak hiria eta landaren arteko talka adierazten du. Ez da Armendarizek horrelako gatazka erakusten duen lehenengo aldia. 1997an, *Secretos del corazón* filmean antzeko gatazka azaldu zuen zeinean Iruñea eta landa arteko liskarra errepresentatu zuen.

Zuzendariak korapilo konplexu hori egitura zehatz baten bidez aurkeztea erabaki du: heldutasun prozesu baten bidez, egitura simetrikoaren bidez, hiru zatikako banaketaren bidez eta istorio biribilaren bidez:

4.3. HELDUTASUN PROZESUA



Lucía ikus-entzunezkoko protagonista izateaz gain, filmak barne-fokalizazioa erabiltzen du pertsonaia horren bidez, alegia, ikus-entzuleak Lucíarekin batera jasotzen du informazio osoa. Fokalizazioak ahots narratiboak pertsonaien ekintzei buruz hartzen duen informazioaren murrizketa-maila adierazten du. Narrazioan, ekintza horiek angelu jakin batetik aurkezten dira beti. Kasu horretan, narratzailearen ikuspuntua pertsonaiaren barruan dago. Ikusleak eta pertsonaiak beti dakite gauza bera, beraz, gertaerak pertsonaia horren esperientziatik kontatzen dira. Horregatik, bera agertzen ez den eszenarik ez dago. Armendarizen erabaki horrek batzuetan Lucíaren presentzia oso bortxatua izatea eragiten du: berori istorio guztietan halabeharrez egon behar du, ikus-entzuleak jasotzen duen oro Lucíak ikusten eta entzuten duena baita, bere oharpenak ikus-entzulearenak bilakatuz. Lucíarik gabe, deusik ez dago.

Joseph Capmbellek (1990) kultura zibilizazio ezberdinetako mitoak aztertu ditu, eta, historian zehar eta mundu osoan kondaira batzuk berdintsuak direla aurkitu du: norberaren ibilbidea, zeinean *neozitoak* (protagonistak) hainbat proba gainditu behar dituen heldutasunera heltzeko. Ildo horretan, Christopher Vogler (2002) Hollywoodeko gidoi-aholkulariak³ esaten du Capmbellek aurkitutako aitzinako egitura narratibo horiek erabiltzen direla gaur egungo zineman. Hala, hainbat autorek aurkitu dituzte bidaia horren patroiak film luze askotako heroietan. Esaterako, Marzabalek (2004) *The Cider House Rules* (Lasse Hallström, 1999) lanean Homer Wellesen monomitoa aztertu du: nerabe batek ezagutzen duen mundua utzi beharra sentitzen du, esperientzia aberasgarriagoen promesarekin beste mundu enigmatiko batean sartzeko. *Silencio roton*, ikusi eta entzuten duenaren arabera Lucíak heldutasun prozesu bat jasotzen du ikus-entzulearekin batera; heldutasun politikoa, morala eta sentimentala. Ondorioz, zuzendariak hautatutako ikuspuntua aproposa da erakutsi nahi duen heldutasun prozesua igortzeko, izan ere, fokalizazio mota horrek ikus-entzulea identifikatzen laguntzen baitu.

Horrelako ibilbideek ezaugarri batzuk dituzte. Lehenengoa, ohiko mundua eta ezohikoaren arteko talka. Ikusten ez den arren, *Silencio roton* inplizituki jakinarazten da ohiko mundua hiria dela. Lehenik eta behin, Lucía Madriletik herrira doala ikusten da, hau da, ezagutzen duen ohiko mundutik berririk ez duen ezohiko mundura datorrela. Ohiko munduan gudarik ez dagoen bitartean, ezohikoan konfrontazio zibilak bere horretan dirau eta makiak erresistentzian jarraitzen du. Horregatik, Manuelek lehenengoz aitortzen dionean bere aita aspalditik mendian dagoela, Lucíak ez du ezer ulertzen: «¿Todavía queda gente en el monte?... ¿Y qué hacen?» Bi mundu horien artean gatazka sortzen denez, zaila da barneratzea. Hori dela eta, hasieran protagonistari beste errealitate horretan sinestea zaila egiten zaio:

³ *Pulp Fiction*, *The Full Monty*, *Star Wars*, *The Lion King* edota *Titanic* bezalako filmetan aholkulari gisa aritu da.



Lucía: «Pero si la guerra terminó hace años...»

Teresa: «Hay guerras y guerras hija, y algunas no terminan nunca, como esta.»

Lucía: «No diga tonterías tía. ¿Es que no escucha la radio? Se hartan de repetir que ya llevamos cinco años de paz y de tranquilidad.»

Lucía harrituta dago herri horretan gertatzen diren harremanez. Alabaina, gertakizunen bitartez protagonista ohartzeko da errealitatea bestelakoa dela, gerra ez dela bukatu, irratia dioen «bost urteko bake eta lasaitasuna» gezurra dela.

Ohiko mundua eta ezohikoa bereizteko, beti dago bien arteko muga fisiko edota sinbolikoa, zeinean *Neofitoak* barrera hori zeharkatu behar duen. Kasu horretan, argi adierazten da zein den atalase hura: herriaren sarreran ate itxura duen bide estua. Filmaren hasieran, Lucía ohiko mundutik ezohikora (3. irudia) doa autobusez, eta amaieran, aldiz, Lucía behin-betiko utziko du ezohiko mundua ohikora itzultzeko (4. irudia). Alegia, protagonistak heldutasunik ez duenean ezohiko mundura sartzen da, eta heldutasuna lortzen duenean, bertatik ateratzen da hirira bueltatzeko.



3. irudia



4. irudia

Neofitoak heldutasun prozesuan bidea argituko dion mentorea behar du. *Gidari* horren eginkizuna protagonistari heldutasunera heltzeko irakaspena eskaintzea da. *Gidariak* gain, *bitartekaria* ere deitzen zaio, egin-eginean ere, bi munduen artean baitago. *Silencio roton* Lucía-ren *bitartekaria* bere izekoa da. Teresa bi mundu horien artean dago: faxista batekin ezkondu dago eta, era berean, makiak laguntzen ditu. Gainera, harreman berezia du Don Hilario errepublikarrarekin. Esaterako, Teresak Don Hilario iheslaria etxean ezkututzen du bere senarra guardia zibilekin duen harreman estuaz baliatuz. Cosme elbarritua gelditu zen gudan Francoren alde borrokatzen, horregatik, herriko sarjentuaren begirune osoa du. Guardia zibilek egunero jaisten dute Cosme tabernara kartetan jolasteko. Bada, Lucía-k gauza berdintsua egiten du makiaren dokumentuak bere osabaren etxean gordetzea erabakitzen duenean, Guardia Zibilak ez baitu inoiz bertan miatuko. Pociello Sampérizen (2013, 86. or.) ustez, izekoak erregimenaren aldekoa balitz bezala jokatzeko du, eta gerrillarien aurka egongo balitz bezala, bizirik irauten saiatzeko fatxada besterik ez denean. Baina, esan beharra dago, Teresak ez duela inoiz itxurakeriaz jokatzeko, argi uzten baitu ez dagoela inoren alde eta idealak horietaz bizi direnentzako soilik direla; berak bere bihotzari jarraitzen dio, besterik ez. Hortaz, Cosmek guardia zibilekin duen harreman onaz baliatuz,

erregimenaren disidenteei laguntzen diete. Baina, laguntza hori ez da edozein disidenteri eskaintzen, baizik eta maite duten horri. Batik bat, laguntza pertsonala da, ez laguntza politikoa. Teresa da, hain zuzen ere, kontzeptu hori gehien adierazten duena:

Teresa: «[...] No te fíes nunca de nadie Lucía, de nadie. Sólo de lo que sientas aquí [bihotza] adentro. Fíate solo de eso.»

Eta hori da, hain justu ere, Armendarizek film honetan adierazten duen mezu nagusia: politikaren gainetik giza-faktorea dagoela. Zinema-kritikari askoren iruzkinetan eta zenbait artikuluko zientifikoetan (adibidez, Barrenetxea Marañón, 2015, 81. or.) adierazi da Lucíak ez duela izeko Teresaren aholkuak jarraitzen, mendikoei laguntza eskaintzen dielako. Berehalako ondorioa da hori, eta okerra. Sakonean aztertuta, Lucíak izekoak gomendatutakoa hitzez hitz betetzen duela ikus daiteke: bihotz taupadei jarraitzea, Manueli laguntzea. Teresa da, egin-eginean ere, film osoan zehar ikus-entzulea bideratzen duen pertsonaia. Hark egiten eta esaten duena berebiziko garrantzia dute trama osoa ulertzeko.

Beraz, ilobari esan bezala, Teresak bihotzari besterik ez dio jarraitzen eta maiteminduta dagoelako laguntzen du Don Hilario. Beranduago, Teresak makiei bazka ipintzen diela azaltzen da. Kasu horretan, ez daki zein gerrillarik jasotzen duen janaria –izan ere, giroa lasai dagoenean, Teresak garbitokian ezkututzen du janaria eta, ondoren, gerrillariak hartzen dute–, baina ekintza bihotzari jarraituz egiten du:

Teresa: «Que mueran por sus ideas es una estupidez, pero que mueran de hambre es inhumano.»

Izekoak egin legez, Lucíak makia laguntzen du mendira ihes egin berri duen Manuelez maiteminduta dagoelako; hori Lucía menditik lehenengoz jaisten den sekuentzian adierazten da, Teresarekin duen elkarrizketaren bitartez:

Teresa: «¿De dónde vienes?»

Lucía: «Del monte.»

Teresa: «¿Y por qué no me lo dijiste?»

Lucía: «No quería preocuparla.»

Teresa: «Prefiero que me mates a disgustos que no saber por dónde andas. [...] Eres igual que tu padre... Deja esta locura hija, aún estás a tiempo.»

Lucía: «Alguien tiene que ayudarles.»

Teresa: «¿Pero por qué tú? ¿Por qué?»

Lucía ulertzeko arrazoien bila dabil Teresa, eta segituan jarrera horren zergatiaz ohartzen da.





Teresa: «¿Has visto a Manuel verdad?»

[Luciak ez du erantzuten]

Teresa: «¿Le quieres?»

Lucía: «Sí.»

Teresa: «¿Estás segura?»

Lucía: «Es algo que siento aquí [bihotza] dentro, tía.»

[Eta segituan Teresak sentimendu osoz Lucía besarkatzen du].

Silencio roton inor ez dago seguru. Horren giltzarria ematen duena Teresa *gidaria* da, Lucíari aholkatzen dionean inortaz ez fidatzea. Genaroren emazteak, Juanak (Asunción Balaguer), berretsiko du izekoak esandako egia borobila. Filmaren azken zatian, Lucía Genaroren (Joan Dalmau) etxera igotzen den azken aldian, bidean gerrillari itxura duten guardia zibilekin egiten du topo. Orduan, Juanak aitortzen du ezin daitekeela inortaz fio: «Pues sí. Ahora los guardias se disfrazan como los del monte. Ya no te puedes fiar de nadie. Ni de los conocidos». Eta hori da, egin-eginean ere, filmaren amaiera. Teresa eta Don Hilario ezagun batengatik salatuak izango dira. Argitzen ez bada ere, zantzu guztiek adierazten dute Lola (María Botto) laguna izan dela estalgabetu diena.

Filma hiru ataletan banatzen da, bada, lehenengo atalaren amaieran eta hirugarren atalaren hasieran, mentoreak Lucíari egiten dizkion galderei erantzun berbera errepikatzen da simetrikoki. Lehenengoan Teresak bere ilobari galdetzen dio zergatik laguntzen duen Manuel eta, hirugarrenean, zergatik bueltatu den. Lucíaren erantzuna berdina da: «Es algo que siento aquí [bihotza] dentro». Eta hori da, hain zuzen ere, protagonistaren *gidariaren* irakaspen nagusia.

Teresak Don Hilariorekin egin bezala, Luciak Manuel laguntzen du arrazoi berdinagatik: maitasuna. Alabaina, maitasunaz gain, gorrotoa ere ulertarazten digu Armendarizek, bizilagunen arteko ezinikusiak. Horren arrazoiak argitzen ditu filmak, berriro ere, Teresa izekoaren bidez: Luciak ez du sinisten gerra bukatu ez dela irratiak kontrakoa esaten baitu, baina, Teresak argitzen dio gatazka luzerako doala, benetako zergatia ez baitira sinesmen politikoak, baizik eta bata zein besteen inbidia eta aiherra. Horregatik, gertukoaren arteko aiherkundera da, hain zuzen, konpontzeko zailena:

Teresa: «... ya conoces el dicho: las peleas entre extraños se acaban con el año; las peleas de familia se alimentan cada día.»

Lucía: «Si siguen en el monte será por algo que merezca la pena. Nadie expone su vida en balde.»

Teresa: «¡Ay, hija! Si todo fuera lo que parece... La gente habla mucho, pero... en el fondo les corroe la envidia y el rencor.»



Teresak Lucíari emandako lehen aholkua da film osoa baldintzatuko duena, alegia, soilik sentimenduei jarraitzea. Eta izatez, filmak bi trama jorratzen ditu: gerra eta sentimendua eta, Teresak bi gaiak uztartzen ditu esaldi batean Don Hilario eta Lucíarekin duen eztabaida batean: «En la guerra y en el amor el que gana tiene la razón». Harremanek sentimendua sortzen dute, horregatik, hantazioek berebiziko garrantzia dute filmean. Pertsonaiek euren senideekin dituzten harremanak oso sendoak dira, halere, gerraren poderioz irauli egiten dira, hots, pertsonaia nagusi gehienak ahaideak dira, baina, euren erlazioaren indarra aldatu egiten da. Gainera, *Silencio roto*ren protagonistek lotura estua dute makiekin eta, errepresioaren ondorioak jasaten dituzte.

Gauzak horrela, hasieratik antzeman daiteke Lucíak harreman estua duela izeba Teresarekin, baita bere maitale Manuelekin. Amarekin eta Cosme osabarekin dituen harremanak ahulagoak dira. Teresak, aldiz, Cosme frankistarekin ezkondu bada ere, Don Hilario errepublikarra maite du, gerraren bi bandoen arteko rola bereganatuz. Eta Rosariok (Alicia Sánchez), Don Hilario zapalduari etxeko ateak irekitzen dizkio jatekorik ez duen bakoitzean; etxean bazka askorik eduki ez arren, bera da anai-arreba guztien artean kuttunena.

Harremanak garrantzitsuak dira oso, ez soilik norberarentzat, baizik eta komunitatearentzat ere bai. Dituzten tratuen arabera, gizarteak modu batean edo bestean sailkatuko ditu. Harremanak ondorioak dakartza. Horrela ohartarazten dio Lolak Lucíari kuartelera guardia zibilek ekarritako gorpuzkia aita ote den jakitera doanean:

Lola: «No deberías venir; mañana todo el mundo sabrá dónde has estado y con quién.»

Lucía: «¿Y qué? ¿Te has olvidado de lo que pasó con mi padre?»

Lola: «No, no lo he olvidado. Por eso mismo te lo digo.»

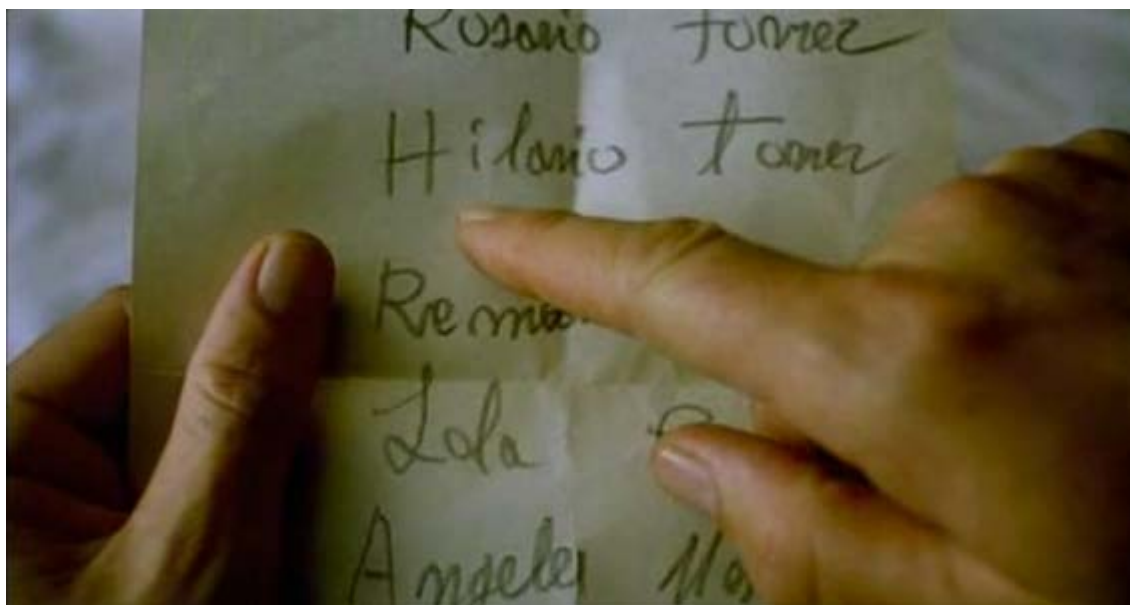
Era horretan, Lolak abertitzen dio Lucíak baduela jada *gorri* batekin harreman estua – alegia, bere aita, Guda Zibilean nazionalek hildakoa –, eta beraz, autoritatearekin arazoak saihesteko, ez zaiola komeni herriko beste *gorri* batzuekin erlazionatzea.

Sailkapen hori alde batean zein bestean egiten den ohiko kontua da, horregatik, errepublikarrek ere frankistekin lotura estua dutenak gaitzesten dute. Nahiz eta gaia landu ikuspuntu ideologiko zehatz batetik, *Silencio roto*k ez du errealitateetik ihes egiten, eta horregatik, txanponaren beste alde ere erakustearen alde egiten du: Sole (María Vázquez) pertsonaia da horren adierazpena. Autoritatearen jardunbidearekin bat egin ez arren, ez du inolako sinpatiarik jasotzen herrikideen aldetik, Tomás (Gonzalo Baz) kaboaren emaztea baita.

Hortaz, pertsonaiek hartzen dituzten erabakiak ez dute politikarekin zerikusirik, baizik eta sentimenduekin. Adibidez, Cosme jeloskor dago: guda hasi bezain laster, Teresak, bere emazteak, Don Hilario irakasle errepublikarrarekin bizitzera alde egin zuen, Cosme Francoren alde borrokatzera joan zen bitartean. Cosmek ez du hori sekula barkatuko eta, Don Hilarioren kontra egiten du ahal bezain beste alditan. Bere erruz espetxeratzen dute



irakaslea. Eta hainbeste urtetan gatibu egon ostean, oraindik ere, agerikoa da Cosmek bere aurka duen gorrotoa. Makiak herria hartu eta gutxira, Guardia Zibilak berreskuratzen du zonalde osoa. Tenienteak (Joseba Apaolaza) Cosmerengana jotzen du herrikideen informazioa jasotzeko. Bertan, Cosmek Makiaren laguntzaile posibleen izen-abizenak paper batean idazten dizkio, Don Hilario bereziki aipatuz (5. irudia):



5. irudia

Cosme: «¡Y este! [Don Hilario señalatuz] Este también es de la familia. El peor de todos. Dales un buen escarmiento a ver si aprenden de una vez.»

Matías (Helio Pedregal), aldiz, inkurioaren adierazpen argia da. Gerratik bueltan, Cosmek Hilario salatu zuen, berau espetxeratu dezaten. Cosmek Guardia Zibilarekin duen harreman onaz baliatuz, lortzen du Don Hilarok hainbat eta hainbat urte preso igarotzea. Don Hilaroren koinatu Matíasek bere jarrera zikina aurpegiratzen dio Cosmeri, honek berau ere salatzea eraginez. Finean, hori da Matías mendira alde egin eta gerrillan sartzearen arrazoia, alegia, eztabaida sutsu baten osteko Cosmeren salaketa. Ez dirudi Matíasek bat egiten duenik makiarekin: mendeku grina da gerrillan sartzearen zio bakarra, eta, ez dauka arrazoi politikorik. Bada, makiak herria hartu bezain laster, Matíasek egiten duen lehenengo gauza da horrenbeste gorroto duen Cosmeri bisitaldia egitea kontu zaharrak “argitzeko”. Horregatik, Matías bere etxean zegoela jakin eta berehala bertaratzen da Teresa, gerta zitekeen “astakeria” saihesteko:

Teresa: «Hola Matías.»

Matías: «¿Qué hay Teresa?»

Teresa: «¿Qué haces aquí? ¿A qué has venido?»

Matías: «Tenía una conversación pendiente con tu marido. Ahora da



gusto hablar con él. Nos hemos entendido enseguida, ¿verdad Cosme? [Cosmek baietz esaten du burua mugituz.] Ya ves cómo cambian las cosas. La última vez que nos vimos...»

Teresa: «Aquello ya pasó, Matías. ¿Para qué meter mano en las viejas heridas?»

Matías: «¡Para que se cierren de una jodida vez!»

Teresa: «Ya... ¿Y quién se atreve con ellas? ¿Tú? [Erantzunik gabe lotzen da Matías].»

Matías: «¡Os vamos a colgar a todos por los cojones! ¡Franquistas de mierda! [Cosmeri zuzenduz]»

Matíasek aspaldian bukatu gabeko eztabaida amaitzera dator Cosmerengana, alegia, bera mendira alde egitea eragin zuen liskarra amaitzera. Hori bai, oraingoan guztiz kontrakoa da egoera, frankistek ez baitute justizia ezartzen; orain, makiak ezartzen du. Hori frogatzeko, Matíasek Cosme elbarrituaren ohe gainean sustengatzen du bere arma (6. irudia). Cosmek, aldiz, egoera berriaren aurrean, oso bestelako jarrera azaltzen du: ordura arte erabat agintzailea zen; egoera iraultzen denean, aldiz, guztiz otzana. Ez du txintik ere esaten. Hortaz, Matíasek kausa politikoan babesturik, kausa pertsonala konpondu gura du, hain justu, Cosmek Don Hilariorekin egin bezala. Horren lekuko, berak egiten dituen adierazpen ugari daude zeinean kausa politikoari erreferentzia egiten dion, atzean arrazoi pertsonala dagoelarik.



6. irudia

Film osoan zehar egin bezala, Teresak ikus-entzuleari bideratzen dio norberak burutu behar duen hausnarketa. Ez ditu zauri zaharrak ukitu nahi, sufrimendu gehiago dakarrelakoan. Matíasek, oster, etorkizunera begiratzeko zauriak ixtearen alde egiten du –bertan ere, beste hausnarketa bat plazaratzen zaio ikus-entzuleari–. Baina, nor ausartuko da zauri



zaharrak sendatzen? Hara Teresak botatzen duen erronka, gizarteak oraindik ere askatzeke duen korapilo potoloa. Galdera erantzunik gabe gelditzen da.

Traizioa ere jorratzen du *Silencio rotok*, eta, horren ondorioz halabeharrez harremanetan ematen diren aldaketak. Filmean guztiz argitzen ez bada ere, badirudi Lola bera dela Don Hilarioren ezkutalekua Guardia Zibilari salatzen diona. Hori da Lucía eta Lolak tabernan duten elkarrizketan antzeman daitekeena:

Lucía: «No se me va de la cabeza quién pudo denunciar a Don Hilario y a mi tía. ¿No te preguntas quién lo hizo?»

Lola: «¿Para qué?»

Lucía: «Para saberlo. [...] Siempre me quedaré con la duda de si fuiste tu quién los denunció.»

Lola: «Aunque te dijera que no lo hice, ¿Qué cambiaría?»

Lucía susmo hori edukitzeko pisuzko arrazoi bi ditu: batetik, jende gutxik zeukala Don Hilarioren ezkutalekuaren berri, eta bestetik, ordurako Lola guztiz etsituta dagoela –maite zuen guztia galdua dauka Lolak, gurasoak eta Sebas (Rubén Ochandiano) mutil-laguna hilik daude dagoeneko– eta edozer egiteko gai dela bizirik irauteko: «No pienses que soy una cobarde. Sólo quiero vivir, sólo eso», esaten dio Lolak Lucíari, honek Manuelen bila joan aurretik. Salaketa “misteriotsu” horren erruz Guardia Zibilak Don Hilario hiltzeaz gain, Teresa izekoa ere akabatzen du laguntza eskaintzeagatik. Traizioaren ondorioz, Lucía eta Lolaren arteko adiskidetasuna behin betiko amaitzen da.

Era berean, Cosme traizionatua sentitzen da Teresa emazteak Don Hilario etxeko atikoan ezkutatu duela frogatzerakoan. Ez du traizio hori barkatuko eta, gorrotoz beteriko aurpegiarekin egin behar duena seinalatzen dio tenienteari: «Haga lo que tenga que hacer teniente, y sin miramientos». Aktorearen aurpegiko espresioaz gain, gorrotoa indartzeko argiztapen berezia erabiltzen du Armendarizek: Cosmeren aurpegia guztiz erdibituta azaltzen du (7. irudia). Cosmeren jarrerak, ustekabean harrapatzen du Teresa, Don Hilarioren aurkikuntzak Cosmeri harrapatzen dion bezala.



7. irudia



Baina, badago aipatu beharreko beste harreman bat, alegia, Lucíak zendutako aitarekin duen erlazioa. Harreman horrek berebiziko garrantzia du, izan ere, protagonistak aitarekin duen loturak –hilda egon arren– ekartzen du Lucía herrira. Aitak, beraz, iraganera ekartzen du Lucía: txikitan bizi izandako herrira etortzeaz gain, ustez bukatuta zegoen guda batera itzultzen da Lucía.

Alabaina, bera ez da aitarekin lotura duen bakarra: Teresak eta Don Hilariok ere lokarri hori adierazten dute hainbatetan. Teresak, esaterako, Lucíaren aitaren dirdira ikusten du gerrillarien aurpegietan:

Teresa: «Me recuerdan a tu [Lucía] padre. Me parece estar viéndole, tan contento, paseándose por ahí en frente, mientras gritaba: ¡La tierra para quién la trabaja! ¡La tierra para quién la trabaja! ¿Y qué consiguió? Que al día siguiente le pegaran dos tiros. Eso es todo lo que consiguió, que lo mataran.»

Lucía: «Consiguió dejarnos su legado tía. ¿Le parece poco?»

Teresa: «¿Y para qué os ha servido?»

Lucía: «Para llevar la cabeza bien alta.»

Teresa: «Sí. Y el estomago vacío.»

Lucía aitaz harro dagoen heinean, Teresak maitasunez oroitzen du, baina, ez du uste haren ideiak ezertarako balio dutenik. Lucíarentzat berebiziko garrantzia du horrek, nahiz eta ideia horiek, hain justu ere, bere aitari bi tiro botatzea eragin zuten. Estatu espainolean ematen diren bi jarreraren antzezpena da hori. Teresak gauzak ondo egin ez zirelako posizioa irudikatzen du, gerraren erru partekatuaren ideia litzateke hori. Lucíak, aldiz, iraganera harro begiratzen duten horiek adierazten ditu, hildakoek utzitako ondarea goraiatzatzen duten horiek.

Lucía herrira heldu bezain laster Don Hilariok ere aitari erreferentzia egiten dio:

Hilario: «Con esa cara no puedes negar de quién eres hija.»

Lucía: «¡Don Hilario!»

Hilario: «¿Te acuerdas de mí?»

Lucía: «De usted, y de las tareas que le ponía usted a mis hermanos. Mi padre les decía que un maestro, como es debido, tiene que ser exigente.»

Hilario: «Tu padre sí que era un hombre como es debido.»

[Eta jarraian, isilunea].

Aipatutako *gidariaz* gain, *neofitoak laguntzaileak* ere baditu. Kasu horretan, Lucíaren urgazleak Don Hilario eta Manuel dira. Bi pertsonaia horiek ez dira Teresa bezain erabakigarriak, baina, modu batean zein bestean protagonistari heldutasun prozesuan laguntzen diote.



Don Hilariok Lucía laguntzen du filmak planteatzen duen itxaropenaren hausnarketan. Itxaropena da *Silencio roton* gailentzen den mezua. Protagonista guztiek azaltzen dute modu batean zein bestean horren inguruko mezua. Eta, itxaropenari lotuta, ilusioa ere jorratzen da; batak bestearekin lotura zuzena du derrigorrez. Esperantzarik gabe, ez dago ilusiorik; eta, ilusiorik gabe, nekez eduki daiteke esperantzarik.

Itxaropen nabarmenena da Errepublikaren berrezarpena eta frankisten porrota. Protagonista nagusi gehienak ez dira batere ondo bizi: *gorritzat* markatuta, gosez eta beldurrez bizi dira. Baina, errepresio bortitza jasan arren, itxaropena daukate. Behingoz egoera tamalgarri hura aldatuko den esperantza. Baina, urteak igarotzen direnean, protagonista gehienek itxaropena guztiz galtzen dute. Filmaren bukaeran, Lucía da esperantza zantzu txiki bat mantenduko duena, Genarori bere semearen eskutitzak bidaliz.

Filmak bide ezberdinetatik igortzen du esperantza, baina, badago nabarmentzekoak diren bi rol, alegia, Don Hilariorena eta Geranorena. Bi pertsonaia horiek dira itxaropenaren adierazle nagusiak film osoan zehar: lehenengoak, itxaropena sortzen du; bigarrenak, ordea, itxaropena dauka eta ez du inoiz galduko. Genaroren semea, Miguel, gerran hil zuten arren, berak uste du bizirik dirauela, Frantziar nazien aurka borrokatzen, bere eskutitzak jasotzen jarraitzen baitu. Benetan, Don Hilario da mezu horiek idazten dituen, eta oro har, ohar guztiak itxaropentsuak dira: naziak akabatzen daudela, laster bukatuko dela II. Mundu Guda eta horren ostean aliatuek Espainia faxismotik askatuko dutela; berehala gurasoen etxera itzuliko dela baina lehenago injustiziarri aurre egin behar diola etab. Erresistentziaren garrantziari buruzko mezuak makien irudikapenaren gakoak dira. «Injustiziarekin eta zapalketarekin amaitzea» eta «mundu hobea izan dezagun borrokatzea» adierazpenek gerrillarien –eta Don Hilarioren– idealismoa adierazten dute.

Genarok ez du inoiz itxaropen hura galtzen, eta horri esker, makiari laguntza eskaintzen dio. Don Hilarioren eginkizuna erresistentziari ilusioa ematea da. Herrialdea frankisten hatzaparretatik askatzeko borrokan ari direnen itxaropenari eustea da, eta horretarako, erresistentzia eta parekotasunaren idealei heltzen dio behin eta berriz. Beranduago, Lucía irakasle ohiari aitortzen dio gerrillarietaz gogaituta dagoela, eta horrek erantzuten dio pertsonak okertu daitezkeela, baina, garrantzitsuena defendatzen diren ideiak direla. Beranduago, Manuelek ere bide beretik jotzen du: «Cometemos errores pero hay que seguir».

Funtsean, Genaroren gutunak itxaropenaren sinbolo dira, haren funtzioa ilusioa mantentzea baita. Montxo Armendarizen aukera estetikoa da, nahi diren irudikapenen osagarri gisa erabiltzen baititu. «Tratase de uma opção estética de Montxo Armendáriz ao utilizálas como complemento para as representações desejadas» (Kloss Hypólito, 2013, 135. or.). Ez da kasualitatea, beraz, Don Hilario akatzen dutenean, itxaropena sortzearen eginkizuna Lucía hartzea eta, Genarori idaztea semearen eskutitzak. Finean, protagonistak Don Hilariok hartutako konpromezuari eusten dio.

Esan bezala, bigarren *laguntzailea* Manuel da. Bereganetik ere gauzak ikasten ditu, batik bat, injustiziarri aurre egiteko zeozer gin behar dela; ezin daitezkeela gauzak dauden moduan utzi. Beraz, Manuel parte-hartze aktibo baten adierazpena da. Hala ere, Manuelek ez du itsuki parte-hartzen, baizik eta bere zuzentasunaz sakonean hausnartzen du. Horri buruzko



Luciaren eta Manuelen arteko elkarrizketa garrantzitsu batean, neskak hurrengo zalantza adierazten dio: «¿Merece la pena tantas muertes?». Akzio-erreakzio espiral horren baitan, bakoitzaren indarkeriak arerioa akabatzeaz gain, heriotza norberaren etxera ere badakar – are gehiago erresistentziaren kasuan–. Manuel ideologoa ez denez, berak ez du erantzunik: «Yo qué sé». Hortik abiatuta, Manuelek beste hausnarketa bat ipintzen du mahai gainean: «Nuestra causa es justa, ¿no?». Luciak kausa justua dela adierazten du, ez baina, prozedurak: «La causa, sí. ¿Pero lo que hacemos lo es?». Zalantza irekita mantentzen du Armendarizek. Horregatik, Luciak erresistentzia antifrankistatik aldentzeko eduki ditzakeen zalantzak ideologo batek argitzen dizkio, alegia, Don Hilariok, *neofitoaren* lehenengo laguntzaileak: «Las personas fallamos; lo importante son las ideas que se defienden». Bidea batzuetan zalantzagarrria izan daiteke, baina, ideia da funtsezkoena. Hortaz, Don Hilario bi ardatzetan mugitzen da: alde batetik, lehen aipatu bezala, itxaropena sortzea du helburu; bestetik, pertsonaia hori idealismoaren adierazpena da. Don Hilariok ohartarazi bezala, Manuelek ere, huts egin izanaren ideian sakontzen du, baina, aurrera jarraitu beharra dago kostala ala kostala: «Sé que hemos cometido errores, pero tenemos que continuar». Lan honen autorea bat dator Kloss Hypólitok (2013, 136. or.) horri buruz adierazitakoarekin, zeinean Armendarizek hausnarketa guzti horien bidez Espainiako ezkerrek gudatik Trantsiziora arte edukitako prozesua islatzen duen, hau da, borrokaren forman kritika egiten du, ez edukian, baina.

Manuel da, hain zuzen ere, ilusioaren isla nagusia. Pertsonaia horrek erresistentziaren ilusioa errepresentatzen du. Beti irribarretsu (8, 9 eta 10. irudiak), egoera zailenei irria erakusteko prest azaltzen da, inoiz egoera irauliko delakoan. Zuzendariak Manuelen alderdi hori azpimarratzea erabaki du, hau da, gerrillaria izan arren, haren irudikapena ilusioan oinarritzen da, erresistentzian baino gehiago. Manuelek garaipenean sinesten du eta, jarrera horri eusten saiatzen da bere kontsolamendurako. Hainbatetan azaltzen du berak ez dakiela gudaren egoeraz, baina, borrokan jarraitzeko ilusioa dauka, agintariak zin egiten baitute erresistentziaren garaipena laster helduko dela. Bere adierazpenetatik ondorioztatu daiteke Manuelek konfiantza osoa duela erresistentzian, askorik ulertzen ez badu ere. Luciak, mendian zenbat gizon dauden galdetuta, Manuelek erantzuten dio gerrillari nahikoa dagoela egungo egoera aldatzeko. Luciaren ustez, kemena eduki behar da erregimenari aurre egiteko, baina, Manuelek erantzuten dio adorea gutxienekoa dela; garrantzitsuena bertan daudela jakitea da, jendeak itxaropenari eusteko: «Algún día bajarán, ya lo verás».



8. irudia



9. irudia



10. irudia

Horrelako istorioek badute zailtasun bat beti: nola adierazi barne prozesua kanpo adierazpenaren bidez, hau da, nola azaldu prozesu psikologikoa kameraren bidez. Erronka



teknikoa da hori, zeinean barne mugimendu bat –burukoa– kanpo mugimendu baten bidez aditzera eman behar den. Ildo horretan, pelikula autobusa ezkerretik eskuinera doanean hasten da eta, amaitzeko, paisaia berean autobusak eskuinetik ezkerreara egiten du. Mugimendu fisiko horrek Lucíaren barne mugimendua adierazten du. Protagonista etengabe mugimenduan dago bi autobus horien ertzen artean: bereziki, Lucía alde batetik bestera doa bizikletaren gainean film osoan zehar. Hala, ikus-entzuleak behin eta berriro ikus dezake neska herritik basora eta basotik herrira joaten (11, 12, 13, 14 eta 15. irudiak). Eta, higidura horren zalantzarik balego, zuzendariak bizikletaren pedala eta plateraren xehetasun-planoa erakusten du mugimenduan (16. irudia). Filmak hiru atal ditu, eta, hiruretan agertzen da bizikletan ibiltzen. Hori guztiarekin, barne mugimendua adierazten da.



11. irudia



12. irudia



13. irudia



14. irudia



15. irudia



16. irudia

Ibilbide horretan, protagonistak zenbait pertsonaiekin egiten du topo. Nahita bilatzen ez badu ere, Lucíak Alfredorekin (Gonzalo Baz) harreman berezia edukiko du. Idazkariaren semea Madriletik etorri berria den neskaz maiteminduta dago, eta, horregatik Alfredok ez du Lucía salatzen Tenientearen aurrean. Halaber, harreman hori bere hilketaren amua bihurtzen da Lucíak autoaren bila bidaltzen duenean. Aurretik, ikus-entzunezkoan argitzen ez bada ere, antzeman daiteke Alfredo, inbidiaz jota, Manuel salatu duena dela; izan ere, bere amorantea errementariak maiteminduta dago. Gainera, plaza erdian beste hainbat herrikide salatzen dio tenienteari. Lucíak erabakiak hartzen doa.

Testuinguru horretan, Lucíak erregimenaren aurkako lehen norgehiagoka sinbolikoa egiten du, Cosme desafiatur, neskato obedientearen jarrera hartzeari uko eginez. Aurretik, Lucía herrira heldu bezain pronto, Cosmek kontu egiten dio bertan soilik «lan gogorra» aurkituko duela, *Espainia Berriak* emakumeei inposatutako baloreen ildoan. Antzeman daitekeenez, Lucía eta Cosmeren harremana ez da batere ona, are gehiago, Lucíak osaba mehatxatzen duenean loturak salatzeagatik.

Bukatzeko, *neofitoa* heldutasunera heltzen denean, ez dago jada *gidari* edota *laguntzaileen* beharrik. Sarritan, heldutasun hori adierazteko mentorearen heriotzaren bitartez

adierazten da. Horregatik, hain zuzen ere, filmaren amaieran Lucíaren hiru *gidariak* bata bestearen atzean hiltzen dituzte. Lucíak ez du euren beharrik, ikasi baitu ikasi beharrekoa: sentimendua –Teresa–, itxaropena –Don Hilario– eta parte-hartzearen –Manuel– garrantzia. Eta, beraz, protagonista heldutasun politiko, moral eta sentimentalera heltzen denean, ezohiko mundua uzten du, herriko atalasea kontrako norabidean zeharkatuz, eta, ohiko mundura itzultzen da, baina, guztiz eraldatuta. Lucía jazoagoa bueltatzen da hirira.

4.4. EGITURA SIMETRIKOA

Silencio rotok egitura guztiz simetrikoa du. Filmaren erdian –00:54:20 minutuan– badago gertakizun bat filma bitan banatzen duena, alegia, tenienteak gerrillaria tiroz hiltzen duenean herriko plazan. Hori da ikusten den zuzeneko lehenengo hilketa. Ordura arte, filma itxaropenaren bidetik doa, baina, hortik aurrera, beherakada dator, etsipena.

Alabaina, simetria ez da soilik narrazioaren egiturari mugatzen, baizik eta badaude bestelako simetriak ere. Nabariena, gerrillarien eta frankisten arteko halako simetria bat dagoela, zeinean ez den erabateko zintzorik ezta gaiztorik ere. Zuzendariak jakinarazi gura du gauzak ez direla horren zuriak ala beltzak. Autore askok (Aguado, 2012, 168. or.; Montiel, 2001, 56. or...) bat egin dute adieraziz Armendarizek erakutsi nahi izan duela frankistek zein matxinoek finean modu berean jokatzeko zutela, eta horregatik, Lucía aldentzen doala gerrillatik. Bigarren baieztapena horrela bada ere, ezin daiteke gauza bera esan lehenengo baieztapenaz.

Biolentziak aurpegi anitzak ditu eta, zuzendariak hori erakutsi nahi izan du. Horregatik filma ez da erortzen figura absolutuetan zeinean pertsonaia onak, oso onak diren, eta gaiztoak, oso gaiztoak. Alde onekoak ere badu bere alde txarra. Armendariz alde batean kokatzen da argi eta garbi, baina, bien arteko paralelotasuna ere egiten du. Halere, frankistak ez bezala, gerrillariak biolentziaren erabileraren zilegitasunaz sakonean aritzen dira. Horixe da paralelotasunean dagoen ezberdintasuna. Zer den justua eta zer ez. Frankistek, ez dute zalantzarik: ahalik eta errepresio basatiena da erabili beharrekoa. Bi aldeen arteko alde handiena da makiak epaiketen bidez zigorrak ezartzen duela; frankistek, oster, gaztiguak tokiko agintariaren nahiera egiten dira, eta, berehala gainera. Matíasek Cosme hil nahi du ororen ginetik frankisten kolaboratzailea izateagatik. Hala ere, ñabardura txikia egin beharra dago, gogoratuz Matías mendira joatearen arrazoia Cosmerekin izandako liskarra dela. Beraz, nahiz eta Matíasek frankisten kolaboratzaile batentzako zigor gisa makillatzen duen, benetan arrazoi pertsonala dago horren atzean: aiherra. Don Hilariok, aldiz, ez du horrelako zigorrik nahi, eta, bere printzipioekiko leial mantentzen da; Matias koinatuak eta Manuel ilobak ez bezala, ez du indarkeria gustuko eta armak hartzeari uko egiten dio. Jarrera hori bere nortasunarekin bat egiten du: bera maisua da, hau da, alfabetatutako gizon bat, bere lagunak ez bezala. Horregatik, Lucíaren erreferentzia politiko eta intelektual handia da.

Bidezkoa zer den auzi hori ez da soilik erresistentzian ematen, alde frankistan ere ematen baita. Erresistentzian ez bezala, kasu horretan, modu aktiboan parte hartzen ez





duen pertsonaia bat da zalantzak adierazten dituen. Solek ez du begi onez ikusten Guardia Zibilaren jarduna, baina, berak aitortzen duenez legedia errespetatu beharra dago. Aurretik Sebasia sarjentuak ipinitako zigorraren kasuan, bere senarra ez dago ados erabilitako prozedurarekin, eta horregatik eskatzen dio sarjentuari mutikoa lasai uztea. Beraz, bi aldeek zalantza bera partekatzen badute ere, erantzun ezberdina daukate. Erresistentzian ideiak dira garrantzitsuena; alde frankistan, ostera, legedia. Lucíak laster azalarazten dio Soleri fokoa legearen konplimenduan ipintzea okerra dela:

Sole: «No se puede andar ahí como las alimañas. Hay que respetar las leyes.»

Lucía: «¿Las leyes de quién? ¿De los fascistas? ¿De los señoritos?»

Sole: «Yo sólo digo que hay que respetar las leyes.»

Lucía: «¿Y a nosotras quién nos respeta, eh? ¿Quién?»

Solerentzat badaude ondo bizitzeko aukera frankistek duela bost urte ezarritako justizian. Barrenetxea Marañón eta López de Maturanak (2017, 311. or.) aipatu bezala, esanguratsua da saltzaile ibiltaria herrira iristen den bigarren eszena, zeinean Solek Lucíari adierazten dion, «hala eta guztiz ere» badirela erregimenarekin ondo moldatzen diren pertsonak. Soilik arrazoi ekonomikoetaz ari da Sole eta, Lucíarentzat hori ez da nahikoa: bizitzeko ondasun materialak ez ezik askatasuna ere behar direla ulertzen du.

Finean, justiziaren atzean gizarte baten sinesmenak eta morala dago. Hori horrela, bi mundu oso ezberdinek talka egiten dute *Silencio roton*: pelikulak kristautasunaren baloreen jarraitzaile frankistak eta parekotasunaren aldekoak aurrez aurre aurkezten ditu. Lehenengo multzoa oso definituta dagoen heinean –frankistak eta faxistak–, bigarren multzoa oso zabala da eta, Montielek (2001, 55 or.) adierazten duen moduan, apenas ez dute inolako kutsu politikorik. Filmak ez du gerrillariak sozialista, komunista edo anarkista gisa aurkezten, baizik eta noizean behin «Gora Errepublika!» oihukatzen dutenak bezala. Modu argian adiera ematen da nortzuk diren “onak” –errepublikarrak– eta nortzuk “maltzurak” –frankistak–.

Kartetan jolasten daudenean Cosmeren bentan, «¡Me cago en dios! Para una vez que me entran cartas», oihukatzen du Sebasek partidaren galtzerakoan. Ondoa zeukan sarjentuak ez du hori barkatzen eta, errizino-olio botila osoa edatera behartzen dio artzainari, jarrera zuzenduko duelakoan. Lehen planoan uztarketarekin herritarrek bizi duten tentsioa azpimarratzen da (17, 18, 19 eta 20. irudiak), eta Sebasen plano pikatuak bertan nork agintzen duen adierazten du, sarjentua enkoadraketan sartuz (21. irudia). Soinu-bandak, gainera, tentsio une hori eszenifikatzen laguntzen du. Horrekin Armendarizek adierazi nahi izan du autoritate frankistak legeen bidez justizia ezartzeaz gain, inolako epaiketarik gabe ezartzen zituztela ere zigorrak. Gaztiguak tokiko agintariaren nahiera ziren eta askotan, berehalakoak. Aipatutako sekuentzia ondoren etorriko denaren aurrekaria litzateke, izan ere, beranduago tenienteak etxean ezkutatuta aurkitzen duten makia segituan exekutatu du herriko plazan eta, bere emaztea fusilatzea agintzen du.



17. irudia



18. irudia



19. irudia



20. irudia



21. irudia

Argumentuaren logikari jarraituz bukatzen da filma: Don Hilario kuarteletik ihes egiten saiatzen da, eta, jarraieran bizkarretik tiroa jasotzen du⁴. Matías, Teresa eta Lucíari kolaboratzeko galdegiten die tenienteak, baina hauek uko egiten diote, eta jarraieran, tenienteak Matías eta Teresa fusilatzea agintzen du, Lucía barkatuz. Protagonistaren barkamena autoritate frankistak aurrera zeraman errepresio psikologikoa litzateke, Pociello Sampérizek (2013, 85. or.) dioen moduan, gertaera horren ondoren, Lucíak erruduntasun-sentimendua izango du, bizirik irauteak ere trauma baitakar. Herriko plazan izandako exekuzioaren sekuentziarekin alderatuta, Matías eta Teresaren hilketak askoz krudelagoak dira, egiazki, tenienteak gozaten baitu barkatu berri duen Lucíaren sufrimenduz tiroak entzuten dituen momentuan (22. irudia). Ez da justizia kontua, haratago doan gorrotoa baizik. Eta gorroto hori sistematizatuta dago, Matías eta Teresaren exekuzioaren aurretik tenientearen enkoadraketak erakusten duen moduan, Franco atzealdean ikus daiteke (23. irudia).



22. irudia



23. irudia

⁴ *Ihesen lege* ospetsuari egiten dio erreferentzia sekuentzia horrek. Ihesen Legea atxilotuen exekuzio estrajudiziala eta legez kanpokoak zen. Atxilotua ihes egitera zihoala argudiatuta, tiroz hiltzen zuen poliziak. Gehienetan, argudiorik gabe bizkarretik tiroak botatzen zizkieten; Don Hilarioren kasuan, bera ihes egiten saiatzen da eta, atxilotzeko erreza den agurea harrapatu beharrean, zuzenean tiroa jaurtitzen diote. Moreno (1999, 710. or.) jardute horren erabileraz mintzatu da: «La práctica del "paseo" y de la "ley de fugas" tuvo en la posguerra dos repuntes escandalosos: los meses de abril y mayo de 1939 y el que pudo calificarse como "trienio del terror" (1947-1949). Don Hilario 1948an hiltzen dute, "izuairen hirurtekoan", hain justu ere.



Gorrotoa eta axolagabekeria. Axolagabetasuna somatu daiteke Rosario kuartelean torturatzen daudenean, zeinean Cosmek Lucíari eskatzen dion irratiko bolumena igotzea, atxilotuaren oihuak ezin dituelako jasan. Elbarritua ez da bizilagunaz kezkatzen; ezinegona eragiten dion bakarra bere oihuek irratiko esataria estaltzea da. Espainiako historian ez zen inoiz tortura-estrategia masiborik eman Francok gerra irabazi arte. Morenok ondo ekartzen du gogora hori:

En la posguerra se restauraron métodos de crueldad primitiva basados en la descomunal paliza, que a veces concluía con la muerte. El poeta Marcos Ana, preso en 1939, declaró en 1984: “Eran unos métodos muy brutales, muy poco refinados: simplemente te apaleaban bárbaramente. Muchos se les quedaban entre las manos, muchos morían. Pero, a fin de cuentas, al tercer golpe perdías el sentido y se acababa la tortura. (1999, 638. or.)

Ildo horretan, badirudi falangistak (“erorien” senitartekoekin batera) jipoi gehienak eman zituztenak zirela gorroto ideologikoak bultzatuta. Baina, kontrolik gabeko erasotzaileak ez ziren izan torturatu zuten bakarrak: epaile militarren aurrean ere torturak burutu zituzten atxilotuen erruztapen-adierazpenak lortu nahian.

Frankistek biolentzia fisikoa eta psikologikoa erabiltzen dute arerioa menderatzeko. Rosario eta Lola dira adibiderik argienak. Lehenengoa autoritate frankistak erabiltzen zuten biolentzia fisikoa –tortura (24. irudia)– eta psikologikoaren –urkamendua (25. irudia)– isla da. Torturek eta errepresioak eragindako depresioak bete betean jotzen du Rosario. Pertsonaia horrek izaera oso markatua du urduritasunez, larritasunez eta tristuraz beteta, eta azkenean, urkatzen da. Lolak, bere aldetik, ibilbide ezberdina egiten du. Makiari laguntza eskaintzetik, bukaeran ustez Don Hilario Guardia Zibilari salatzerara igarotzen da. Bi kasuetan frankistak garaile irteten dira.



24. irudia



25. irudia

Gertakizunetan simetria ematen da. Nabariena, Lucía herrira heltzen den bi aldietan ikus daiteke. Lehenengo atalean, Lolak eta Sebasek ongietorria egiten diote protagonistari; bigarreanean, aldiz, Lucíak ez du ongietorririk. Are gehiago, lehenengoan bere lagunak dira planoan sartzen diren lehenak, eta bigarreanean, aldiz, Cosme frankista da hitz egiten duen lehena, modu desatseginean, gainera: «¿Se puede saber para qué has vuelto?».

Horrez gain, gertakizunen arteko simetria gehiago ematen dira. Filma hasi eta berehala, Manuelek arretra pizten duen esamoldea botatzen du: «¡Cago en Judas!». Manuelen esapideak

blasfema saihestea du helburu, inguruan ezegokiren bat egon daitekeelako, Sebasi gertatu bezala. Horrela, Manuel seguruago sentitzen da eta inguruan nor ote dagoen ez du arduratu behar. Artzainak tabernan kartetan jolasten dagoenean, ordea, biraoa esan eta sarjentuak zigortzen du. Beraz, Manuelen trikimailuak beldurra adierazten du. Ez dago adierazpen askatasunik, ezta erlijio askatasunik ere. Balore tradizional eta katolikoak jarraitzen ez dituen zigortua da. Arrazoi berdinetatik, herri osoa mesetara doa igandean, nahiz eta fededuna ez izan (26. irudia). Errepresaliarik jaso nahi ez bada mesetara joan beharra dago, are gehiago, Lola eta Rosario bezalako familia markatueta. Eszena horrek zein Sebas zigortzen duten sekuentziak erregimenak erlijio-balore kontserbadoreak defendatzen dituela ere erakusten dute. Devenyk (2008, 48. or.) dioen moduan, makiak herria hartzen duen una sinbolismoz beteriko eszenaren bidez adierazten da: elizan guardia zibilak eliz-abestia kantatzen dauden bitartean, gerrillariak eteten dituzte.



26. irudia

Bada, segurtasunik gabe, hori lortzen saiatuko dira pertsonaia guztiak: Manuelek eta Matíasek, adibidez, mendira jotzen dute ihesean bertan seguruago baitaude⁵. Don Hilariok urteak igaro behar ditu Teresaren etxeko atikoan ezkutaturik. Lucía hirira bueltatzen da bere alabari babesa eskaintzeko. Antoniok kabo hiltzen du gerrillariak harrapatuak izan ez daitezen. Cosmek erresistentziaren loturak salatzen ditu, gerran elbarrituta utzi eta orain mehatxatu berri dioten «sasikume» horiekin bukatzeko. Teresa, ez dakizkien arrazoiengatik, Cosme frankistarekin ezkontzen da Don Hilario errepublikarrarekin ezkondu beharrean, nahiz eta irakasle ohiarekin harreman sendoagoak dituen.

Erresistentzia antifrankista eta bere ingurukoak dira, batez ere, segurtasunik ez dutenak, baina, frankistak ere, ez daude babesean guztiz. Hortxe dago simetria. Bat-batean, gerrillariak ezustean harrapatzen dituzte frankistak herriko kontrola bereganatuz. Sarjentua momentuan exekutaten dute. Cosme bera, ez dago salbu bere etxean eta, aukerarik

⁵ Hala eta guztiz ere, lehenengoak atxilotua bukatzen du eta, bigarrena bere kideengatik hilik.



onenean, hil ala biziko epaiketa burutuko diote frankisten kolaboratzaile izateagatik. Geroago, Guardia Zibilak herria berreskuratzen duenean, gerrillariak kaboa hiltzen dute mendian guardia egiten zuen bitartean. Salatariak ere, bere autoan hilik agertuko da.

Salatariak, salaketak eta ondorioak dira, hain zuzen ere, filmaren harri triangeluarra. Ikus-entzunezkoaren hasieran, Manuel salatua da eta mendira ihes egin behar du. Hala, zuzendariak aurkezten du garai horretan oso ohikoa zen salatariaren figura. Salatariak edonor izan daiteke, babes ezaren sentipena ikus-entzuleari helaraziz. Cosmez gain, Alfredo, idazkariaren semea da horren adierazpide nagusia. Filmaren hasieran, erraz nabari dezakegu pertsonaia nagusiak harekiko mesfidatiak direla. Filmaren erdialdean agertzen da horren erantzuna: Guardia Zibilak herria berreskuratzen bezain laster, tenienteak gerrillarien laguntzaileak salatzea eskatzen die herritarrei ordainsaria eskainiz, eta, idazkariaren semeak makiaren loturak seinalatzen ditu zalantzarik gabe. Tenienteak jakinarazten du gerrillariei laguntzea «aberriari egindako delitua» dela, baina, Guardia Zibilarekin lan egiten dutenek saria jasoko dutela. Guardiaren estrategia bera erabiltzen du Don Hilario, Teresa eta Lucía atxilotzen dituenean. Kolaboratzaileen izenak ematen badituzte epai onberoagoa eskaintzen die, eta, laguntzen ez badute, «erabili nahi ez dituen» beste prozedura batzuk erabiltzeko mehatxua egiten die, torturatutako makien oihuak entzuten diren bitartean.

Hala, Alfredoren salaketak Rosariok bere buruaz beste egitea eragiten du, eta era berean, bere aurkako atentatua dakar. Ekintza soil batek –salaketak– heriotza bana eragiten du bando bakoitzean, Rosario eta Alfredorena. Hori baino lehen, zehazki, gerrillariak herrira jaisten direnean, Alfredoren jarreran urduritasuna eta ezinegona antzeman daiteke bentara doanean bikarbonatoa erostera. Bera salatari izanik, gerrillarien artean ez da seguru sentitzen.

Gerra horretan bi aldeek erabilitako estrategia da arerioaren kolaboratzaileak akabatzea. Eta nortzuk ziren kolaboratzaileak? Herritarrak. Batzuk, Guardia Zibilaren salatariak ziren, eta beste batzuk, ordea, makien loturak. Berrero ere, zuzendariak simetriarekin jolasten du. Rosario babesgabeko emakumearen irudia da. Senarra eta semea ihes eginda, berak ordaindu behar ditu guardia zibilen patuak. Horregatik, pertsonaia horrek tristura transmititzen du momentu oro. Segurtasun eza da bere buruaz beste egitea motibatzen duena. Rosario ez dago inoiz salbu eta beldurrez bizi da. Hori nabaritu daiteke bere senarra Matíasek dionean herri erdia eskarmentatu beharra dagoela ezin baitira onartu txibatoak eta kolaboratzaileak. Rosariok horrek ekarri ditzakeen ondorioez dihardu:

Rosario: «Para vosotros es fácil dar escarmientos: los dais y desaparecéis. ¿Y nosotras qué? ¿Qué va a ser de nosotras cuando os vayáis?»

Rosarioren adierazpenak Teresak Lucíari menditik itzultzen denean igortzen dion ondorioa indartzen du: «¿Por qué siempre sufren las mujeres más?». Oro har, emakumeak dira, hain zuzen ere, herrian gelditzen direnak gizonezkoek mendiak eskaintzen duen babesera ihes



egiten duten bitartean⁶. Horregatik, harrapakin erraza dira emakumeak. Baina, emakumeen sufrimendua ez da soilik erresistentziaren esparrura mugatzen: Solek bere senarraren hilketa sufrituko du. Eta Teresa, nolabait erdibidean dagoela –senarra frankista eta lagunak antifrankistak, ideien arteko borrokaz paso egiten du–, sufritzea tokatzen zaio ere.

Nazioartean emandako gertakizunek ere simetria adierazten dute. Filmaren hasieran behin eta berriz egiten zaio erreferentzia II. Mundu Guda bukatzean aliatuek gerrillariei Franco boteretik kentzen lagunduko dietela. Horregatik, gerrillariak Frantzian batu eta antolatu ziren nazien aurka. Momentu oro badirudi makiak nazioartearen babespean jarduten duela. Segurtasun horrekin ere, makiak Estatuko hainbat herri hartzen ditu. Idea hori indartu egiten da, irratian frantses azentu nabarmena duen esatari batek gerrillarien ekintzaren berri ematen duenean, kazetari baten ezohiko modu itxaropentsuan: «Franco y sus secuaces tienen los días contados». Azken atalean, aldiz, gerrilla lur jota dagoenean, argi dago nazioarteak laguntza kendu diela. Are gehiago, Manuelek aipatzen duenez, aliatuek orain faxistei baino makiari diote beldur gehien. Alegia, filmaren hasieran –hain justu ere, II. Mundu Gerra puri-purian dagoenean– aliatuek faxisten beldur diren bitartean, bukaeran, makiaren beldur dira. Aliatuek ez zuten Espainiaren askatasunarekin konpromisorik hartu, eta hori oztopo handia izan zen gerrillarien asmoetarako. Babes hori gabe, gerrillaren gainbehera dator.

Simetria dago helburuak eta bitartekoen artean, hala nola, konbentzimendu eta garaipenaren artean, hots, «convencer» eta «vencer» estrategien artean. Pelikulak iradokitzen du frankistak garaipenaz kezkatzen diren bitartean, erresistentzia herritarrak konbentzitzeaz kezkatzen dela. Zentzu horretan, badago elkarrizketa esanguratsua zeinean bi estrategiek talka egiten duten:

Don Hilario: «Has perdido el norte, Matías. No puedes escarmentar a medio pueblo.»

Matías: «Ya lo veremos.»

Lucía: «Lo nuestro es convencer a la gente, no imponer y atemorizar como los fascistas.»

Matías: «También a esta le has enseñado tus monsergas [Don Hilariori]. No me vengáis ahora con jodiendas. Una guerra es una guerra, y se hace lo que hay que hacer.»

Lucía: «¿Y qué es lo que hay que hacer?»

Matías: «¡Vencer! ¡Estamos aquí para vencer! Y para eso hay que destruir al contrario. A ver cuando le enseñas esa lección [berrero Don Hilariori].»

Erresistentzian ematen den bi ikuspegi ezberdinen arteko eztabaida da: batzuek –Don Hilariori eta Lucía– berbaren bidez irabazi nahi duten bitartean, besteek –Matíasek– armak

⁶ Filmean ez da emakume gerrillaririk agertzen.



erabiliz. Horratik, eta barne-eztabaidak bukatzeko xedearekin, hausnarketa sakon baten ondorioz, justizia ezartzeko irizpideak estatutuek ipintzen dituzte. Ezin daiteke exekuziorik egin epaiketarik gabe. Erresistentziarentzat hori da justuena:

Antonio: «¡Pero basta ya de charla! Hilario tiene razón. Y ya conoces los estatutos, no podemos ajusticiar...»

Matías: «Me paso los estatutos por Donde tú sabes.»

Manuel: «¡Padre!»

Antonio: «Mira Matías... Ahora formamos un ejército y el responsable soy yo. ¡Así que o escuchas y obedeces, o te largas cuanto antes y nos dejas en paz! ¿Está claro?»

Hortaz, Matíasek erresistentziarekiko mesfidantza erakusten du film osoan zehar, batez ere, bere nahia betetzen ez den momentutik aurrera.

Matías: «Dile a Cosme que puede dormir tranquilo. Ya ves que somos inofensivos. Cada vez nos parecemos más a los frailes: tenemos nuestros cantos, nuestros rezos, nuestras normas... acabaremos como una congregación de curas y frailes. Y hasta tenemos nuestros santos: camarada Stalin...»

Pertsonaia horrek, gainera, makiaren barruan emandako beste gertakari bat azalarazten du, hots, atzerrian zegoen zuzendaritzak irudikatzen zuen errealitatea ez zuela zerikusirik benetakoarekin. Zuzendaritzak uste zuen herria Francoren aurka altxatuko zela, errealitatetik urruti (Martínez de Baños Carrillo, 2002). Hori ondo islatzen da Genaroren etxean Luciak bigarren aldiz zuzendaritzaren paperak gerrillariei lagatzen dien sekuentzian.

Matías: «Ya estamos con la música de siempre. Desde una mesa es fácil decir lo que hay que hacer, pero por qué no vienen aquí y se enteran de una puta vez como es esto.»

Kasu horretan, Matías da ezkertiarren arteko banaketa. Halaber, Matíasen desadostasunek eta bere diziplinarik gabeko jarrerak eragiten dute makiak gerrillaria hiltzea. Heriotza argitzen ez bada ere, hori iradokitzen da bere semea Manuelek dionean kideen arabera aita sakanetik erori dela: «Dicen que cayó por un barranco». Devenyk (2008, 49. or.) azaltzen duen bezala, eufemismo horrek badu bere paralelotasuna frankisten biolentzian, izan ere, filmaren bukaeran tenienteak «paseatzera» bidaltzen ditu⁷ Teresa eta Manuel. Aurretik, sarjentuak beste eufemismo bat erabiltzen du Sebasí errizino-olioa edatera zigortzen dionean birao egiteagatik: «Vamos a arreglar ese estomago ahora mismo». Bi bandoek emandako eufemismoetan ere simetria ematen da.

⁷ Hollywoodeko filmetan asko erabilitako esaera da hori (Deveny, 2008, 49.or.).



Hortaz, Matías litzateke Armendarizek egiten duen bi indarkerien arteko hurbilketa. Hala ere, arestian aipatu bezala, Armendariz ez da neutral mantentzen eta, horregatik, ez ditu bien indarkeria erabat parekatzen, zeren eta sarjentuak eta tenienteak bezala, Matíasek justizia bere nahiera ezarri nahi duen arren, ez diote bere asmoa betetzen uzten. Gerrillari hori bi biolentzien arteko hurbilketa izanik, bere hilketa guardia zibilek erabilitako eufemismoen antzera azaltzen dute.

Eztabaida horretan, zuzendariak pertsonaien arteko simetria ere burutzen du manikeismotik aldentzen jarraitzeko. Badago odol hotzez egindako bi hilketa: tenienteak herriko plazan egindakoa eta Antoniok, gerrillarien nagusiak, mendian egindakoa. Hortaz, hortxe dago Antonio gerrillaria eta Guardia Zibileko tenientearen arteko simetria. Devenyk (2008, 48. or.) bi hilketa horiek parekatzen dituen arren – biak odol hotzez egindakoak baitira–, hemen ere ñabardura bat egin beharra dago. Tenientearen prozedura ez da exekuzio sumarisimoa, baizik eta bertan hiltzen du herriak ikus eta eskarmentatu dezan. Guardia Zibilak egoera kontrolpean edukita, nahikoa astia dauka atxilotuak espetxeratzeko eta epaiketa burutzeko, baina, ez da horrelakorik gertatzen. Gerrillariak guardia zibilaren kaboak odol hotzez hiltzen duenean, etsaiaren mehatxupean ziztu bizian ihes egiteko botatzen du tiroa. Indarkeria ez da izan zitekeen bezain nabaria filmean. Hiru pertsona baino ez dituzte hiltzen pantailan. Hala ere, Guardia Zibilaren indarkeria gerrillarenari gailentzen zaio pelikulan zehar, eta, biktima gehienak herriko biztanleak dira.

Era berean, Lucía eta Sole pertsonaia simetrikoak dira argi eta garbi. Bando ezberdinetan egonik, biek sufritzen dute eta, biek dituzte kezka beretsuak. Ondorioz bi pertsonaia horiek harreman berezia garatzen dute. Hasieran Lucíak Soleri sinpatia azaltzen dio nor den jakin gabe (27. irudia), baina, sinpatia berehala galtzen zaio aurpegian Don Hilariok kaboaren emaztea dela ohartarazten dionean (28. irudia). Simetria horri jarraituz, Solek eta Lucíak bigarren topaketa bat dute eszenatoki berdinean, eta, oraingoan, Lucíak ez dio lehenengo topaketan emandako begirunerik eskaintzen.

Sole: «Hacía tiempo que no oía cantar a nadie. ¿Eres la sobrina de Teresa? [Buruarekin baietz esaten dio Lucíak] Pues yo soy Sole.»

Hilario: «La mujer del cabo de la Guardia Civil.»

Sole: «¡Que tiene de malo ser guardia!»

Hilario: «Yo no he dicho eso.»

Sole: «Ya, pero lo piensa.»

Hilario: «¿Tampoco nos van a dejar pensar?»



27. irudia



28. irudia

Horrenbestez, Solek ere sufritzen du, hain zuzen ere, guardia zibil batekin ezkondu eta egoteagatik herritarrek bakartzen dutelako. Armendarizek, gainera, esplizituki adierazten du bere bakardadea pertsonaia horri 'Soledad' deituz. Herrikideen sinpatia lortu nahian, bere leialtasuna hausten du Solek Lucíari abisua emanaz Manuel atxilotzeko agindua igorri dutela. Horrek zuzendariak bilatzen dituen kontrapisu finak sortzeko balio du, hots, oreka sinboliko-emozionalak (Barrenetxea Marañón, 2015, 79 or.). Soleri gertatu bezala, gizateriak bultzatzen ditu pertsonaia nagusiak film osoan zehar, elkarren arteko harremanak aldatuz.

Soleren sufrimendua, ordea, ez da bertara mugatzen: Guardia Zibilaren errepresioak ere hunkitu eta mina sorrarazten dio. Basakeriaren lekuko bilakatzen da. Egoerarik gordinena exekuzio bat zuzenean ikusten duenean pairatzen du (29. irudia), baina, beste hainbat jazoera bortitzak ere ikusten ditu: Rosariók bere buruaz beste egiten duenean beste behin torturatua izan ez dadin (30. irudia), Juan haurrak (Andoni Erburu) egunero bere aitarentzako hobia zulatzerara behartzen dutenean... Halaber, bere sufrimendua punturik gorenera heltzen da makiek bere senarra, Tomás, mendian hiltzen dutenean (31. irudia).



29. irudia



30. irudia



31. irudia

Bitartean, Solek eta Lucíak harreman berezia garatzen dute. Bakoitzaren posizionamendutik, bien arteko begirunea antzeman daiteke. Armendarizek posizionamendua pertsonaien kokapenaren bitartez adierazten du begiradak elkar gurutzatzen dituztenean. Film osoan zehar Sole goikaldean dago leihoaren atzean beti, Lucía lurrean dagoen bitartean: Solek altueratik etxean babestuta ikusten du errealitate gordin, ez baitio zuzenean eragiten; Lucíari, aldiz, zuzenean eragiten dio, eta, horregatik dago lurrean. Halaber, filmaren bukaeran makiek Soleren senarra hiltzen dute; horregatik, Sole lurrera jaisten da, errepresioak berau ere kolpatu baitu. Bi pertsonaia horiek begiradak elkar gurutzatzen

dituzten bakoitzean, plano kontrapikatu baten bidez ikusten dugu Sole, sekula ez plano arrunt batetik (32, 33 eta 34. irudiak), Lucía plano arrunt eta pikatutik –plano subjektiboa, Soleren ikuspuntutik hartuta– ikusten duen heinean (35, 36, 37 eta 38. irudiak). Amaieran aldiz, parez pare daude emakume biak: Sole lurrera jaitsi da eta bi pertsonaiek guztiz bat egiten dute errealitate berdinean, ñabardura batekin: oraingoan Lucía da etxe barruan babesturik dagoena (39 eta 40. irudiak). Finean, Teresak momentu batean adierazten duen moduan, alde bateko zein besteko emakumeak dira sufritzen dutenak: «¿Por qué siempre nos toca sufrir a nosotras?».



32. irudia



33. irudia



34. irudia



35. irudia



36. irudia



37. irudia



38. irudia



39. irudia



40. irudia

Filmaren lehenengo atalean gertatzen dena bere kontrapisua dauka filmaren bigarren atalean. Hori da zuzendariak bilatzen duen beste simetria. Ikusi dugu nola Lucía eta Solek bi topaketa dituzten tabernan, zeinean lehenengo ataleko elkarretaratzean Lucía begirunea eskaintzen dion bitartean, bigarreanean ez dion horrelakorik erakusten. Bada, egitura berdintsuak aurkitu daitezke beste hainbatetan. Esaterako, Lucía birritan doa Genarorengana, atal bakoitzean behin. Lehenengoan, neskatilak gutun itxaropentsua irakurtzen dio agureari; bigarren atalean, oster, ez dago gutunik dagoeneko.

Don Hilario errepublikarra eta Cosme frankista ere pertsonaia simetrikoak dira: biak maite dute emakume berbera. Ikusi dugu ere Antonio eta tenienteak pertsonaia simetrikoak direla. Alabaina, Antoniok beste pertsonaia simetrikoa du: tenientearen aurrekoa, sarjentua: biak dira indar batzuen buru eta, badago eszena bat zuzenean talka egiten dutena. Gerrillariak elizan sartzen direnean, zuzendariak esplizituki parez-pare ipintzen ditu bi agintariak, bata ezkerrean eta bestea eskuinean (41. irudia).



41. irudia

Simetria ez da soilik pertsonaia ezberdinen artean ematen, baizik eta pertsonaia berean ere nabarmendu daiteke. Horren adibide argia Lola da. Lehenengo atalean eta bigarreanean pertsonaia zeharo ezberdina da bera. Manuelen arrebak ibilbide luzea burutzen du: gerrillarien lotura izatetik filmaren amaieran erregimena onartzera heltzen da –ikus-



entzunezkoan guztiz argitzen ez bada ere, frankisten salataria bihurtzen da—. Beraz, publikoaren ezustean, Lola Guardia Zibilaren salataria bihurtzen da filmaren azken pasartean. Ordurako, Lola gaixoa guztiz aldatuta dago. Don Hilariok Lucíari ohartarazten dio Sebasen hilketatik aurrera neska hori ez dela pertsona bera. Zeharo etsituta, Lolarentzat erresistentzia hilik dago. Segituan bere jarrera aldaketari buruzko azalpenak ematen ditu: berak, bizirik jarraitu gura du, besterik ez. Ez du bere burua kakatitzat hartzen. Hau da, Don Hilario eta Teresa salatzen ditu babes bila. Daukan segurtasun ezarekin ez du luze iraungo, horregatik, salatari bilakatzen da.

Bukatzeko, Paco saltzaileak ere simetria du lehenengo eta bigarren atalean. Bere lehenengo agerpenean gurdi batekin saltzen ikusten zaio (42. irudia); bigarrenean, aldiz, kamioia erabiltzen du eta, askoz ere merkatu-gai gehiago eskaintzen du (43. irudia).



42. irudia



43. irudia

4.5. HIRU ZATIKAKO BANAKETA

Bi atal simetrikoetan antolatua egoteaz gain, filmak badu hirugarren ezaugarri estruktural bat: hiru zatitan banatuta dago. Filmean hiru garai espezifiko zehazten dira, oso markatuak eta euren artean zeharo ezberdinak: 1944ko udazkena, 1946ko uda eta, 1948ko negua. Lehenengo garaian, erresistentziaren aurkezpena egiten da; bigarrenean, aldiz, ilusioa eta esperantza gailentzen da, zehazki, gerrillariak menditik jaitsi eta herria hartzen dutenean; eta, hirugarren garaian, guztiz etsituta daude pertsonaiak eta, gerrillarien borroka benetako oposizioa egiteko baino, euren biziraupena bermatzeko da. Montielen ustez (2001, 57. or.), ez du zentzu zinematografiko handirik garai bakoitzeko paisaiaren argazkia erakustea (44, 45 eta 46. irudiak), baina, esan beharra dago, paisaia horiek direla, hain justu,aldi bakoitzean erakutsi nahi den sentipenaren isla argiak. Armendarizek ondo argitzen du denbora-trantsizio horiek:

El director declara acerca de estas transiciones temporales que el otoño se corresponde con un tiempo de resistencia y de espera, el verano con la euforia que produce la salida a la luz y el invierno con el repliegue y la derrota. Así pues,



defiende que el otoño y el invierno acogen momentos de clandestinidad y ocultación, mientras que la luz del verano propicia la salida de los guerrilleros y su bajada al pueblo. (Pociello Sampériz, 2013, 82. or.)



44. irudia



45. irudia



46. irudia

Azken bi garai horiei erreparatuz gero, bien arteko aldea oso nabaria dela antzeman daiteke. Esperantza eta ilusioa nabarmentzen den aroa udatik abiarazten da, etsipena negu gorrian hasten den heinean. Gailentzen diren koloreetan ere, desberdintasunak agerikoak dira: esperantza adierazteko, kolore biziak (47. irudia); etsipenerako, kolore ilunak (48. irudia). Jantzkeretan somatu daiteke hori: esperantza loreekin adierazita; etsipena, kolore bakar eta ilunekin. Lucía eta Lolak, gainera, orrazkera ezberdina erakusten dute azken aroan: ilea solte eraman beharrean (47 eta 49. irudiak), jasota daramate (48 eta 50. irudiak). Horiek guztiak berebiziko garrantzia du filma girotzeko.



47. irudia



48. irudia



49. irudia



50. irudia

Filmaren unerik alaiena pelikularen bigarren atalean ematen da eta, ikus-entzunezko osoan egin bezala, Lucía eta Manuelen arteko maitasun-istorioan islatzen da; horregatik, ez da kasualitatea bigarren atalean Lucía haurdun gelditzea. Behin gerrillariak herria kontrolpean



dutela, Cosmeren tabernan jai giroan ospatzen dute. Solek Lucía ezagutzen duenean, aitortzen dio aspaldian ez duela entzun inor abesten. Bada, gerrillariak ailegatzen direnean, itxaropentsu abesten dute tabernan –bereziki, Lolak–. Isiltasuna apurtzen duten kantak dira horiek. Abesti alaien erdian, emakume batek eteten du ospakizuna irratitik datorren mezua entzuteko. Transmisio frantsesak egun bakar batean 30 herri baino gehiagoren konkista zoriontzen du eta Francoren porrota berehalakoa dela dio. Abestiek borrokalarien morala goratzeko funtzio argia dute, garaipen-itxaropena emanez; erresistentzia antifrankistaren kantak dira, zehazki, *Himno guerrillero* eta *Si me quieres escribir*. Musikak, beraz, film osoan zehar berebiziko garrantzia du sentipenak helarazteko; narrazio bisualari protagonismorik kendu gabeko uneak azpimarratzen ditu.

Sekuentzia horretan, taberna jendez gainezka ikusi daiteke eta, Sebasek armonikarekin alaitzen du giroa (51. irudia). Guardia Zibilak herria berreskuratzen duenean ere, oraindik esperantza egon badago; horren lekuko, tabernan burutzen duten dantzaldia (52. irudia). Filmaren azken pasarteetan, aldiz, taberna hutsik ikusi daiteke (53. irudia): jendea ez da kalera irteten. Goibeltasuna gailentzen da.



51. irudia



52. irudia



53. irudia

Behin nazismoa garaituta, makiak itxaropen osoa eduki zuen nazioarteko potentzietan, Francoren kontra egingo zutelakoan. Baina, hori ez zen horrela egikaritu eta, Francori gero eta aintzatespen gehiago eskaini zioten, makiaren gainbehera ekarriz. *Silencio roton* hori islatzen da nazioarteko egoerari behin eta berriro erreferentzia eginez. Esperantza eta ilusioa nagusitzen den atalean makiak ustez aliatuen laguntza jasoko duten bitartean, etsipena gailentzen denerako nazioarteak bizkarra eman die:

Manuel: «Hemos aguantado creyendo que apoyarían nuestra causa, pero les asustamos más nosotros que los fascistas.»

Orduan, itxaropena eta ilusioaz gain, Armendarizek etsipena ere azaltzen du, herriaren desesperazioa. Hirugarren atalean sartu aurretik, etsipena modurik gordinenean ikusteko aukera eduki du ikus-entzuleak: Rosarioren suizidioa. Zineman, literaturan zein bizitzan, buruaz beste egitea da etsipenaren adierazpen gordinena. Batek bere buruaz beste egiten duenean, zeharo etsita dagoelako da, eta bizitza horri uko egiten diola adierazten duelako. Rosarioren hiletan, Sebasek protagonista guztien tristura helarazten dio ikus-entzuleari armonikaz lagunduta –berriro errepikatu beharra dago musikaren garrantzia–. Beraz, Rosariok bere buruaz beste egiten duenean –Guardia Zibilaren torturak berriro jasateko beldurrez–, filmaren azken atalari sarrera ematen zaio.



Protagonisten izaera zeharo aldatzen da azken etapan. Lola guztiz itzalita dago. Maite zuen oro hilik dago –ama, aita eta Sebas...–, eta, Manuel nebaz aspalditik ezer jakin ez arren, Lucíari argi uzten dio berarentzat denak hilik daudela. Ahazteko nahia da hori. Espainiar Estatuan ahaztearen alde egin zutenen erreferentzia zuzena egiten da Lolaren bidez –Teresarekin batera, aurretik aipatu bezala–. Teresa izekoa ere ez da horren adeitsu agertzen azken atalean. Lucíari aterpea ukatzen ez badio ere, lehen unetik gomendatzen dio Madrilera itzultzea. Filmaren bigarren atalean, izekoak ohartarazten du Guardia Zibila eta makiaren arteko akzio-erreakzio logika horren baitan guztien artean herria bizirik lurperatzea lortuko dutela. Bada, ikus-entzunezkoaren hirugarren atalean jada, Lucíari adierazten dio herri hura hilerri bat dela. Era berean, Cosmeren irmokeriarekin egiten du topo: «¿Se puede saber a qué has venido?!».

Beraz, azken atalean etsipena gailentzen da bere osotasunean hartuta. Etsipena, gerrillarien artean, baina batez ere, herritarren artean, inoiz egoera irauliko zelaren esperantzarekin etxean beldurrarekin bizi ziren herritarrena, alegia. Matíasek ere galtzen du esperantza; guardia zibilek gazte distiragarriari kendutako irribarrean antzeman du hori. Matias guztiz etsituta dago hil aurretik: «¡Cago en Judas! Me lo han quitado [irribarreari buruz]. ¿Lo ves?». Bere aurpegiak islatzen duena ez du zer ikusirik ordura arte transmititzen zuen distirarekin (54. irudia).



54. irudia

Etsipenaren aurrekari gisa, mesfidantza ere agertzen da. Mesfidantza, erresistentziarekiko; mesfidantza, makiak burutzen duenarekiko. Lucíak makiarekiko duen mesfidantza hasieratik sumatu daiteke, Genaroren etxean, gerrillariak lehenengoz ezagutzen dituenean. Lucía ilusioz beterik igotzen da Genaroren etxera gerrillariei mezuak lagatzera, baina, horiek ez diote jaramonik egiten. Neskak bere bizitza arriskatzen du ondoren inolako arretarik ez jasotzeko. Makiei axola zaien bakarra sabela betetzea da. Mesfidantza nabaria da Lucíaren aurpegian (55. irudia), soinu bandaz lagundurik. Teresak ere, gerrillariarekiko mesfidantza sentimenduak zabaltzen ditu behin eta berriz film osoan zehar: «Pobres ilusos, piensan que van a arreglar el mundo». Teresak, ilobak ez bezala, ez du sinesten arrazoï idealetan, oinaze eta sufrimendu gehiago baino ez baitakarte berekin.



55. irudia

Filmaren argudioari jarraituz, herriaren ilusioa hala nola mesfidantza Manuel eta Lucíaren arteko amodio-istorioaren bidez ilustratzen da. Horrela, bi protagonista horien arteko topaketak irrikiz beteta daude filmaren lehenengo bi ataletan. Asko kostata, baina ilusio handiz, Lucía mendira igotzen da bere maitalearekin elkartzeko. Gerrillariengana heltzen denean, ostera, Manuel beste emakume batekin harrapatzen du, mendian gora zeukan ilusioa zapuztuz. Orduetik aurrera, makiarekiko mesfidantza hasten doa filmak aurrera egin ahala.

Filmaren bukaeran, etsipenak ia den-dena bereganatu duen arren, badago esperantza txikia: Lucíak Genarori bere semearen eskutizak bidaltzen jarraituko dio (Don Hilariok hil arte egin bezala). Don Hilariok hil aurretik ohartarazten du: «Mantener la ilusión, es lo único que nos queda». Horri esker bizirik jarraitzen du Genarok eta, hori da gauzarik garrantzitsuena. Lucíak itxaropena eraikitzen jarraituko du eta, Genarok itxaropena gordetzen. Mezua borobiltzeko, esperantzaz beteriko Bertolt Brechten adierazpena aipatzea hautatu du Armendarizek: «En los tiempos sombríos, ¿se cantará también? También se cantará sobre los tiempos sombríos». Garai ilunak menderatuko dira, eta gainera, ez da sekulan ahaztuko bertan gertatutakoa; iragana orainaldiarekin lotzen du zuzendariak.

4.6. ISTORIO BIRIBILA

Silencio rotok egitura zirkularra du. *Neofitoak* egiten dituen ibilbide inizatibo guztiek egitura berbera dute: protagonista ohiko mundutik abiatzen da, eta, heldutasun prozesu osoa burutzen duenean, guztiz eraldatuta bueltatzen da bertara. Hori da, hain justu ere, Lucíari gertatzen zaiona. Filma ezkorra den aldetik, baikorra ere bada. Pelikula hiru ataletan zatituta dagoela ikusi dugu, hiru urtaro ezberdinetan: udazkena, uda eta negua hurrenez hurren. Falta den bakarra udaberria da, horrek duen konnotazioarekin: bizitza berria, hilik dagoena





berpizten da etab. Filma neguan bukatzen bada ere, udaberria hastear dagoela iradokitzen da ortzadar baten bidez (56. irudia), izan ere, ekaitzaren ostean eguzkia aterako da. Horrek oraindik itxaropena dagoelako sentrazioa indartzen du. Etorkizun hobea datorrela iragartzen da, egin-eginean ere, Lucía heldutasunera iritsi delako.



56. irudia

Urtaroetan oinarritutako estruktura horrek bizitza-heriotzaren zikloarekin zerikusia du. Batzuk hiltzen dira beste batzuk jaiotzen diren heinean. Manuel, Teresa, Don Hilario etab. hiltzen diren bitartean, alaba jaioberria etorkizuna da. Zentzu horretan, ez da kasualitatea Lucíak alabaren amama lurperatuta dagoen tokian bere argazkia uztea (57. irudia). Lucíak etsipenaren gainean –Rosario bere buruaz beste egiten duela gogoratu beharra dago– itxaropenaren argazkia ipintzen du.



57. irudia

Luciaren alaba etorkizuna da. Horrenbestez, Luciak iragana –aita, eta halabeharrez, herria– behin-betiko atzean utzi behar du, etorkizunera –alaba– begira aurrera egin ahal izateko. Hori da herrira azkenekoz itzultzearen arrazoia 1948ko neguan. Protagonista ez da sekulan herrira itzuliko: behin heldutasunera heldu dela, ez dago arrazoirik bertara bueltatzeko. Horregatik, alde egin aurretik, Lolarekin tabernan dagoen momentu hartan, tabernako mahaia samintasunez laztantzen du (58. irudia). Dagoeneko erabakia hartuta dago; etorkizunera begiratzeko unea heldu zaio. Filma gehiago biribiltzeko eta, aria oraindik eten ez dela adierazteko, Luciak hartzen du Genarori semearen eskutitzak idaztearen betebeharra, hau da, itxaropena elikatzearen eginkizuna. Neska heldua Don Hilarioren betekizunaz arduratuko da. Horregatik, Lucía Don Hilario esertzen zen tokian agertzen da azken sekuentzia horretan (58. irudia).



58. irudia

4.7. ONDORIOAK

*Silencio roto*k fikzio gisa eraikitako gertaera eta istorioak eskaintzen du, makian parte hartu zuten pertsonekin izandako elkarrizketetan oinarrituta. Horretarako, benetako portaera eta jarreretan errotzen dira pertsonaiak, Lucía oin hartuta. Aran bailarako inbasioan funtsatuta egon arren, ez du berau erreproduzitzeko xederik. Horretaz ohartzeko, urteei besterik ez zaio kontu egin behar: makiak Aran bailara eta beste hainbat herri 1944ean indarrez hartu bazuen ere, fikzio honetan 1946an burutzen du herriaren inbasioa. Hala eta guztiz ere, esan daiteke gerrillarien mugimenduaren kronologia eta gertaera esanguratsuenak errespetatzen dituela garaiko testuinguru soziala eta politikoa ulertzeko. Horrenbestez, zuzeneko berreraikuntzarik ez egon arren, zuzendariak garai hura berreraikitzeke adina ezagutza du, testigantza ugariren bidez. Horren harira, Iglesiasek dio filmak makia bere osotasunean deskribatzen duela, ez gertaera soil bat: «*Silencio roto* no trata de una historia del





maquis en concreto; más bien quiere ejercer de espejo en la ficción de las muchas historias de guerrilleros que nunca se llegaron a contar» (2007, 156. or.). Onena kontakizunaren konplexutasunean datza, istorio korapilotsuen bidez zinema politiko eta soziala garatzen du, hausnarketa sakona eragiten duena. Istorio korapilotsu horiek dira filma zinezkoa egiten dutenak, pertsonaien elkarrizketa –berezko hizkera barne– eta jardunbideaz lagundurik. Tragedia eta melodramaren osagaiez elikaturik, istorioa atsegina, samurra eta hunkigarria da.

Armendarizek ez dio uko egiten jarrera ideologiko argi bati, baina, errealitatearen konplexutasuna onartzen du, bai eta gerran bi taldeetan daudela biktimak eta borreroak beti. Garaile eta garaituez zatitutako gizarte batean, emakumeak, babes-gabezia egoeran, isilpean jasaten zituen irainak, isekak eta jazarpenak. Hori da, hain zuzen ere, filmaren mezu nagusia, erresistentzia etikoaren zentzuari buruzko gogoeta serio batez gain: makiaren eta autoritate frankistaren arteko liskarrak ezkutuan jasaten dituztenen ikuspegia ematen du, senide, lagun, eta batez ere, emakumeen ikuspegia. Esan beharra dago, ordura arte ekoiztutako pelikulak alde bateko zein bestekoaren ikuspegitik gerturatu direla gai horretara; hortaz, *Silencio rotok* makiari buruzko ikuspegi berri bat eskaintzen digu. Hasierako gidoia maketen ikuspegitik idatzita bazegoen ere, gidoiaren hirugarren bertsioan ikuspuntua aldatzen da (Sánchez Noriega, 2012, 197. or.). Armendariz ohartu zen filma makien ikuskeratik jorratuz gero, egoera asko geldituko zirela istoriotik at. Horregatik herrian lotzen ziren emakumeen ikuspegia hartzea askoz aproposagoa zela uste zuen. Gerrillariak beti daude emakumez inguratuta eta, ez dago mendiko bizimodua azaltzen duen sekuentziarik Lucíaren ikuskeraren bitartez ez bada. Hemen ondorioak dira aztertzen direnak, ondorio gordin eta dramatikoak: emakumeek, beren ideiegatik ez ezik, beren familiakoen ideiegatik ere ordaindu zuten. Ahots isildu horien bozgorailua izan nahi du *Silencio rotok*; urte luzeak iraun duen isilunearen haustura, hainbat biztanleen bizipenen ahotsa. Herri bereko herritarrek jasandako sufrimenduaren ordain morala erakusteko bokazioa du. Isildutako gerraosteko oroimena deskribatzen duten gertaera batzuen ikuspegia eskaintzen digu, modu egokian, gainera. Baina, oroimen historikoaren aldarriaz gain, gatazka armatuek dakartzaten sufrimendu gordina ere azaltzen du. Bi bandoen gertaera sailhestezinaz gain, Armendarizek munduko beste zatiketa bat erakusten du. Ikuspegia errealitateaz egiten den interpretazioa da, kontatzen dena zentzua har dezan; *Silencio roto* ezkerretik egindako ikuspegi kritikoa da: akats ugariz betetako eta estrategikoki zuzena ez den borroka baten erretratua egiten du. Filmak iradokitzen du gerrillak ekiten ari zitzaiola bere desegitean lagundu zuen auto-deuseztapen bide bati, makien ekintzek euren senide, lagun eta laguntzaileengan eragin zuzena zutelako. Manuel, Teresa eta Don Hilarioren fusilamendua benetako hondamendiaren eszenaratzea da eta, garrantzi handia du makiaren porrotaren narratiba eraikitzeko. Film-narrazioaren beste elementu batzuekin batera, gerrillaren porrota zorigaiztoko katastrofe gisa irudikatzeak erreakzio afektiboa eragiten dio ikusleari. Gerrillarien porrot lazgarriak ikuslearen eta pertsonaien sufrimenduaren arteko identifikazio emozionala errazten du. Hortaz, bi istorio paralelo eskaintzen du filmak: gerrillaren bilakaera eta, Lucía eta Manuelen amodio istorioa. Jünkek

(2017, 108. or.) adierazi bezala, lehenengoa adierazteko tragediazko generoa erabiltzen duen heinean, bigarreanean, melodramaz baliatzen da.

Ez da frankismoaren aurkako film soila; egoera askotan dikotomia falta nabaria da, esaterako, Lucíaren eta Soleren arteko harremanean. Armendarizek ez du dena emanda utzi nahi, ez du guztia modu esplizituan erakutsi gura. Zuzendariak berak aipatzen duenez (Sánchez Noriega, 2012, 199. or. aipatua), «el espectador participa y saca sus conclusiones de lo que no se dice, porque en la vida también aprendemos de lo que no nos dicen o cuando nos dicen lo contrario de lo que piensan» (Armendariz, 2007). Era berean, ikuspuntuaren garrantzia azpimarratzen du:

Porque si hay un elemento diferenciador y específico que determina la actitud ética de un cineasta, éste es la mirada, es decir, la posición ideológica, moral, estética o narrativa que adopta y desde la cual cuenta la historia. La mirada es la interpretación que se hace de la realidad para que cobre sentido aquello que se cuenta. Un sentido que conlleva una actitud frente a esa realidad. Toda mirada es, por tanto, subjetiva, personal, ya que supone la elección de un discurso determinado frente a otros posibles, que quedan excluidos. Y es en esta subjetividad donde reside la capacidad de creación, porque la objetividad -al no tener punto de vista- no puede ser creativa y es, en sí misma, un concepto abstracto e inexistente. (Armendariz, 2003).

Zentzu horretan, harrigarria da hainbatek filma nabariki ezkertiarra izateagatik kritikatu izana, baina, aldi berean, Armendarizek bando baten eta bestearen indarkeria berdintzen duela ondorioztatu dutela ikustea. Kontraesan galanta da hori. Esan bezala, ezkerreko ikuspegia eduki arren, ez du bestelako errealitateak errefusatzen. Hala ere, eta azaldutakoaren arabera, ez dira bi bandoen biolentzia eta sufrimenduaren berdinketa egiten, paralelotasunak eduki ditzaketan arren.

Caminok (2009, 50. or.) Armendariz definitzen du Europako Errealismoa, Errealismo Soziala edo Sozio-Errealismoaren adierazgarri gisa. Bere esanetan langile klaseen jardueretan kontzentratzeko joera du, pobreekin eta zapalduekin kidetuz. *Silencio Roto* nabaria da hori, garai horretan herriak pairatzen duen gosea azaltzen duelako, modu zuhurrean bada ere: Lucía hiritik herrira joaten da amak ez duelako bazkarik dituen bost seme-alabei emateko; Don Hilario bere arreba Rosariorengana joaten da maiz ez baitu jatekorik... Erregimenarekin bat egiten dutenen egoera ere txarra da askotan. Adibidez, Tomásek eta Solek sorterritik alde egin behar dute etorkizun oparo baten bila.

Errealismo sozial hura, ez da txirotasunera mugatzen. Pertsonaiek, ez halabeharrez, egoerak irudikatzen dituzte, eta, baldintzak edo balioak irudikatzen dituzte: guztiz etsituta eta garaituak izan zirenak, itxaropentsu jarraitu zutenak, itxaropen hori elikatu zutenak, etab. “Nazioaren” berreraikuntza ez zen oso nabarmena izan, gerra galdu edo diktadura onartzeari uko egin ziotenentzat behintzat. Halere, *Silencio roto* garai horretatik harago doa, zuzendariaren ikuskera azaleratuz, bai munduarekiko zein egungo gizartearekiko.

Teresaren bidez, erruduntasun partekatuaren jarrera azaltzen du filmak. Ez hori bakarrik, baizik eta pertsonaia horrek iraganera itzultzea ukatzen du eta, ez du gogoratu nahi. Paralelotasun bat ezar daiteke iraganean Estatuko elite politikoak Trantsizioaren





eta demokraziaren lehenengo hamarkadetan hartutako jarrerarekin, iraganaren oroitzapenari uko egiten diona, herritar askoren bihotzean oraindik irekita dagoen zauriaren argudiopean.

Eta hori guztiaren aurrean, Juan umea dago, zuzendariak berak aipatzen duen bezala, sufrimendu osoaren ikusle: «Todo está pensado adrede. El niño es el espectador de ese mundo del dolor, y el mensajero y enlace»⁸.

Garai hartako salatzaileen rola ere erakusten du, autoritate frankistak eskaintzen zien ordainsariak eta guzti. Posizio pribilegiatu hori trantsizioan eta demokrazian ere mantendu dituzte *isiltasun-akordioaren* (Vilarós, 1998; Jünke, 2006; Aguilar Fernández, 2006b; ...) baitan. Errepresio frankista esparru ezberdinetan eman zen: erlijioan, katolizismoa Estatuko erlijio ofiziala ezarri zen legegintzan; hizkuntzan, gaztelera zen onartutako hizkuntza bakarra –katalanera, euskara eta galiziarra debekatuak izan ziren–; kulturaren, zentsura nagusitu zen; eta politikan, zer esanik ez dago askatasunik ez zela izan. Horrenbestez, autoritate berriak erregimenarekin bat ez zegoenaren aurka errepresio izugarria erabiltzen zuen. Atxiloketak eta fusilatuak nabarmendu ziren, baina, errepresio ekonomikoak ere berebiziko garrantzia eduki zuen. “*Gorrien*” familiei txirotasunera behartu zieten askotan, desjabetzeekin edota lanpostuetatik botaz. Adibidez, irakasleen laurden bat kaleratua izan zen (Graham, 2005, 132 or.) Era berean, II. Errepublikan zehar lanean jardun zuten funtzionario asko ere kale gorrian gelditu ziren erregimenarekin bat ez egiteagatik⁹. Morenok (1985) jasotzen duen bezala, Estatuan inoiz emandako “klientelismorik” basatiena eman zen, erregimenarekin bat egiten ez zutenei pobretasunera kondenatuz. Gainera, lanpostuak eskainiz garaileen arteko kohesioa indartu zuten, erregimenarekiko atxikimendu iraunkorra bereganatuz. Aipamen esplizitua egiten zaie frankismo garaian onuradun izan zirenei, eta ondoren, gainera, Trantsizio-aldiko *isiltasun-itunak* demokrazian posizio pribilegiatuan mantendu zituenei.

Armendarizek oroimen-leku asko sortzen ditu *Silencio roton*: mendia, kuartela –tortura lekua–, eliza eta taberna. Txoko bakoitzak bere zehaztasuna du historian, ez da bilbearen oinarri hutsa. Lokalizazioek eta narrazioak bat egiten dute, bi errekastok erreka osatzen duten moduan. Natura da gailentzen den gunea. Filmak uneoro erakusten ditu mendiak, basoak eta sakanak, hain justu ere, makiaren espazio naturala. Gerrillariak mendiek eskaintzen zuten gordeleketan urte luzez babestu ziren. Pertsonaiek “mendikoetat” hitz egiten dutenean, ideia eta sinesmen zehatzak egozten dizkiote mendiari. Espazio natural soila baino gehiago da. Hala, mendiaren atzean askatasunaren ideia dago, baina baita izan ziren borroka latzak ere; herria, oster, pribatutasunik ez zegoen tokia da; eta kuartela, errepresio-gunearen adierazpide argia. Azkenik, Don Hilario ezkututzen den ganbara agertzen da. Bada, hainbatek euren etxeetan edo senideen etxeetan ezkutatzea erabaki

⁸ *El Mundo*. (2001eko apirilaren 18a). Montxo Armendáriz retrata a los ‘maquis’ en ‘Silencio roto’. <https://www.elmundo.es/elmundo/2001/04/17/cultura/987520190.html>

⁹ Estatuko Buruzagitzaren legeak, 1939ko abuztuaren 25ekoa, zioen oposaketa eta lehiaketa guztiak bertan behera gelditzen zirela, lanpostu horien %80 bando nazionalarentzat gordetzen zirelarik: elbarriak, gudari ohiak, preso ohiak (frankistak, noski), behin-behineko ofizialak, “*gorriek*” utzitako umezurtzak, kolaboratzaileak...

zuten ihesbide gisa. Urte mordoak igaro zituzten beraien etxeetan lurperaturik. Alabaina, iheslari gehienek mendira jo zuten.

Filma zuzendariak ikus-entzuleei bidalitako mezua da, Espainia garaikideari iraganari eta memoriari buruzko gogoeta proposatzen dio.



5. BERRERAIKITZE-ERA: SOLDADOS DE SALAMINA

(DAVID TRUEBA. 2003)

Zuzendaria: David Trueba

Generoa: Drama

Estreinaldia: 2003ko martxoaren 21ean

Interpreteak: Ariadna Gil (Lola) , Ramón Fontserè
(Rafael Sánchez Mazas) , Joan Dalmáu (Miralles) ,
María Botto (Conchi)

Ekoizleak: LOLA FILMS, S.A., FERNANDO TRUEBA
P.C., S.A.

Parte-hartzaileak: TVE, S.A., VÍA DIGITAL

Formatua: 35 mm., eastmankolora, panoramikoa
1:1,85, 112 min.



Diru-bilketa: 2.060.729,29 € Ikusleak: 433.290



5.1. SARRERA

Behin Santander hiria matxinatuen esku, Asturias zen iparraldeko frontean gelditzen zen zonalde errepublikar bakarra. Oviedo altxatuen esku zegoen gerraren hasieratik eta, beraz, Gijón, Avilés eta Llanes inguruan gertatu ziren gudurik odoltsuenak. Ereku menditsua izanik, nazionalek ez zuten erraza izan aurrera egitea. Errepublikarrek neguaren etorreran zuten itxaropena, nazionalek beren erasoak gutxienez udaberrira arte gelditzeko esperantzan. Urriaren 21ean Nafarroako VI. Brigadak errepublikarren azken gotorlekuak hartu zituen. Iparraldeko frontea altxatuen kontrolpean erabat gelditu zen.

Horrek berebiziko garrantzia izan zuen, Francori armada osoa Madrilek eta Mediterraneoak osatzen zuten frontean biltzeko aukera eman baitzion. Ordurako, Espainiako Gobernuak Valentzian ezarrita zegoen, eta Manuel Azaña Errepublikako presidentea Bartzelonan zegoen aspaldi. Handik gutxira, Teruelgo batailan nazionalek lortu zuten garaipena. Armada errepublikarraren gabezien aurrean, Francok bertatik aurrera jarraitzea erabaki zuen Katalunia eta Valentzia erasotuz, Madril hiriburuaren aurkako erasoak osterako utziz. Ebrotik behera egitea lortu zuen, Mediterraneoaraino helduz ere. Ondorioz, Katalunia isolatuta geratu zen. Nazionalen hurrengo urratsa Valentzia erasotzea izan zen, baina errepublikarrek Aragoi eta Katalunia arteko Ebroen herenean harrapatu zituzten ustekabeak. Han hasi zen Ebroko bataila luze eta odoltsua. Hiru hilabete geroago, errepublikarrek alde egin behar izan zuten, 60.000 soldadu hil baitziren bi aldeetan.

Kataluniaren aurkako erasoak 1938ko abendutik 1939ko martxora arte iraun zuen. Azaldu aurretik, nazioarteko testuingurura itzuli behar dugu: martxoan Alemaniak Austria anexionatu zuen, baina Hitlerrek beste asmo batzuk zituen. Alemaniak Sudeteak eskatu zizkion Txekoslovakiari, Sudeteen krisiari hasiera emanez. Krisia irailaren 30ean amaitu zen Municheko hitzarmenarekin. Akordio horretan, Erresuma Batuek eta Frantziak onartu zuten Alemaniak Sudeteak bereganatzea. Honek, funtsean, bi potentzia hauen estrategia naziekin baretzen jarraitzea zela esan nahi zuen. Sobietar Batasuna bileratik baztertuta laga zuten, Erresuma Batua eta Frantzia oraindik mesfidati bait zeuden. Ordura arte Francok ez zion Kataluniari eraso, Frantziarekin muga egiten duenez, frantziarrak ez kezkatzeko. Hala ere, Francok ondo ulertu zuen Municheko Itunaren mezua eta, Europan gerra hasten bazen, bera neutral mantenduko zela hitzeman zuen. Bestalde, Juan Negrínek, Espainiako Gobernuko presidentea, atzerriko laguntza gero eta urrunago ikusi zuen Municheko akordioaren ostean. Beraz, Franco Katalunia erasotzen hasi zen.

Erasoak 1938ko abenduan hasi ziren. Hasieran errepublikarrek erresistentzia handia antolatu zuten arren, 1939. urtearen atarian nazionalek azkar egin zuten aurrera. Gauzak horrela, urtarrilaren 26an Francoren tropak Bartzelonan sartu ziren. Lehenago, armada errepublikarraren zati handi batek Frantziara ihes egin zuen bideko zubiak eta komunikabideak suntsituz, frankistarengandik babesteko. Otsailaren 4an nazionalek Girona okupatu zuten eta Espainiako Gobernuak muga zeharkatu zuen ihesean. Egun horretan bertan, Gorte Nagusiek –geratzen zena, behintzat– azken bilera egin zuten



Figueraseko gazteluan. Era berean, Lluís Companys eta Generalitatea Frantziara pasa ziren. Jose Antonio Agirre lehendakaria ere ihesaldi horretan izan zen. Otsailaren 5etik 11ra bitartean, Errepublikaren aldeko armadaren azken unitateek gauza bera egin zuten.

Ihesaldi horretan, urtarrilaren 30ean, soldadu errepublikarrek gatibuak fusilatu zituzten Frantziara igaro aurretik. Presoen artean ihes egitea lortu zuen Rafael Sánchez Mazas intelektualak zegoen. Sánchez Mazasek Falange Española alderdia sortu zuen Primo de Riverarekin batera. Falangearen ideologoa, “¡Arriba España!” kontsignaren asmatzailea da, eta, faxista espainiarren *Cara al sol* abestiaren letraren sortzaileetako bat. Berez, Sánchez Mazasek ez ezik, Estatuko intelektual askok ere bultzatu zuten estatu-kolpea. Reig Tapiak (2007) dioen bezala, gaur egun nahiko ohikoa da isiltasun intelektualaz edo konpromiso politiko edo sozial faltaz hitz egitea. Manuel eta Antonio Machado dira kasurik paradigmaticoenak: Manuelek, Antonio anaiak bezalako sentimendu errepublikarrak zituen arren, matxinaden hasierak Burgosen harrapatzeak ziur asko altxatuen kausarekiko konpromezua hartzea ekarri zuen, Antonio anaiari huts eginez. Halaber, Miguel de Unamunok, Primo de Riveraren diktaduraren aurka eta Errepublikaren alde gogor borrokatu ondoren, 1936ko uztailaren 18ko estatu-kolpea babestu zuen altxamendua gertatu eta berehala, eta mendebaldeko zibilizazio santuaren babesa izango zuela esan zuen. Egia da, halaber, gero kritikatu egin zuela, bazterketa politiko eta soziala eraginez. Matxinada babestu zuten beste intelektual batzuk aipatzearren, Baroja, Azorín eta Araquistáin egongo lirateke, besteak beste. Hori esanda, altxamenduaren alde egin zutenen egoera pertsonala ere kontuan hartu behar da; izan ere, gerrak Manuel Machado Burgosen harrapatu zuen bezala, gainerakoak ere ustekabeen harrapatu zituen eta bizirik irautea premia zuten. Baziren ere, Ortega eta Gasset bezala, itsu, mutu eta gor mantendu zirenak, epe laburrean altxatuen onurarako bihurtu zena. Azkenik, baziren Francoren beste aldean kokatu ziren intelektualak: García Lorca, Alberti, María Teresa León, Bergamín, Altolaguirre, Miguel Hernández, Duero Vallejo, Ramiro de Maeztu... Hala ere, Reig Tapiak uste du, oro har, intelektualek ez zutelako egoerak behar zuten arabera erantzun:

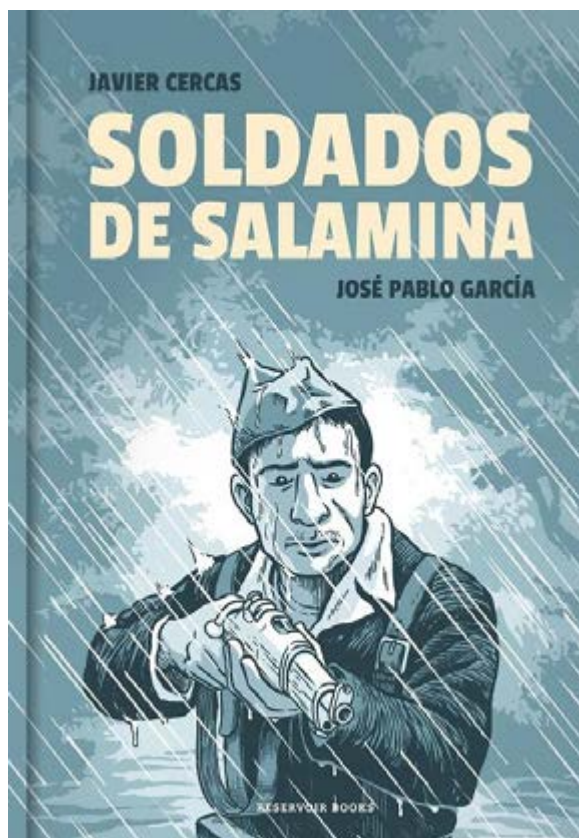
La verdad es que la mayor parte de los intelectuales, al menos los pertenecientes a las generaciones mayores, fueron muy imprudentes en el ejercicio de la crítica política, mostrando desconocer la compleja coyuntura histórica en la que le tocaba lidiar al joven régimen republicano. (2007, 607. or.)

Baina Guda Zibila berehala hedatu zen nazioarteko komunitatera, faktore erabakigarria bihurtuz, eta, hori gabe ez zen ulertuko haren garapena. Hala, nazioarteko intelektual askok hitz egin zuten gerra honetaz, hala nola George Orwell, John Dos Passos, Arthur Koestler, Ernest Hemingway, André Malraux, Gamel Woolsey, Lillian Hellman, Dorothy Parker, Martha Gelhorn edo Virginia Woolf bezalako autoreek (Reig Tapia, 2007, 603. or.). Denek zuten zerbait esateko.

Sánchez Mazasen bizipenetara itzuliz, 1936ko martxoan Madrilen preso hartu zuten miliziano errepublikarrek Portugalera ihes egiten saiatu ondoren. Laugarren semearen jaiotzari esker lortutako aldi baterako baimena aprobetxatuz, Txileko enbaxadan babestea



lortu zuen. 1937ko udazkenean berriro ihes egin zuen, baina Bartzelonan atxilotu zuten 1937ko azaroaren 29an, Falangearen bosgarren zutabearekin zioanean. *Uruguay* espetxe-ontzian egon zen 1939ko urtarrilaren 24ra arte. Handik Santa María del Collell santutegira eraman zuten beste preso batzuekin batera. Frantziara igaro aurretik, soldadu errepublikarrek euren menpe zituzten gatibuak gertuko baso batean exekutatzea erabaki zuten, baina intelektual falangistak fusilamendu horretatik ihes egitea lortu zuen. Horren ondoren, espainiar faxismoak Sánchez Mazasen irudia mitifikatu zuen, bere jarraitzaileen artean kondaira bihurtuz¹.



1. irudia: Soldados de Salamina komikiaren azalaren xehetasuna. [Iturria: Reservoir Books.]

Eta hori da, hain zuzen ere, *Soldados de Salaminak* gogora dakarren gertakaria: errepublikar leialaren armadak Katalunian erretreta egiten duen bitartean, fusilamendu jendetsu bat egitea erabakitzen duela, Sánchez Mazasek ihes egitea lortzen du. Egia esan, *Soldados de Salamina* Javier Cercasen (Ibahernando, Cáceres, 1962) laugarren narratiba liburua da, 2001eko martxoan argitaratua. Lehen pertsonan idatzia, eleberria testigantzan datza, aldi berean izaera historikoa eta fikziozkoa aurkeztuz, hau da, *faction* generokoa da, ‘fact’ eta

¹ Adibide gisa, *Fundación Nacional Francisco Franco* aditzera eman duenez, Eugenio Montesek honako hau idatzi zuen falangisten ideologoari buruz: «...Con pelliza de pastor y pantalón mahón agujereado de balazos, y ese color centeno de extremeño, duro de huesos e increíble de alma, he aquí, milagroso y cierto, a Rafael Mazas... A Sánchez Mazas, el más antiguo falangista de todos los vivos y a la par el más nuevo porque llega, casi resurrecto, del otro mundo, después de un viaje dantesco por países de sueño y pesadilla, con prisiones, barcos fantasmas, cárceles en el mar y en la tierra firme, insomnios, hospitales, paredes frías, fusilamientos, fugas, bosques, y al término de la noche y de las lunas, el encuentro alborozado con nuestras tropas, libre por fin, en el lugar y el momento en que, junto a la sombra azul del Pirineo, se libera España.....». Ikus: *Fundación Nacional Francisco Franco*. (2012ko urriaren 12a). Rafael Sánchez Mazas, *ni me arrepiento, ni me olvido*. <https://fnff.es/historia/727695357/rafael-sanchez-mazas-ni-me-arrepiento-ni-me-olvido.html>



'fiction' hitz anglosaxoiei erreferentzia eginez. Aurrean adierazi den bezala, ez bakarrik zineman, baita literaturan ere, mende hasieran memoria historikoaren berreskurapenaren *boom*-a eman da. Eta testuinguru horretan idatzi zuen Extremadurakoak eleberria. Liburu oso arrakastatsua izan zen milioi bat ale baino gehiago salduz eta hogeitaz hiru hizkuntza baino gehiagotara itzulia izan da². Bi urte geroago, David Truebak (Madril, 1969) Cercasen eleberria egokitzeko filma estreinatu zuen zinema-aretoetan. Hau ez da, baina, eleberriaren egokitzapen bakarra, 2019an José Pablo García (Málaga, 1982) margolariak *Soldados de Salamina* komikira eraman baitzuen³ (1. irudia).

Eleberrien ikus-entzunezko egokitzapenek eztabaida sakonak sortu dituzte ikerketa mailan, eta horien artean aipatzekoak dira eleberriaren irudikapena eta mezuaren egokitasuna. Eztabaida interesgarri honek luzerako ematen duenez, ez da horretan sakonduko, ez baita ikerketa honen xedea, baina merezi du azalpen txiki bat ematea. Marzabalek (2000) dioen bezala, normalean filmaren jatorrizko eleberriaren ikus-entzunezko ilustraziotzat hartzen denez, hiru ondorio oker ateratzeko ohitura dago: filma jatorrizko ereduaren mende jartzea, zuzenean konparagarriak ez diren adierazpen-sistemen arteko parekatzeak ezarri nahi izatea, eta norberaren adierazpenek berezko esanahia dutela kontuan ez hartzea:

La conclusión es simple: la película cuenta lo mismo pero de otro modo. Pero errónea: parte del prejuicio de que los valores significados existen con independencia del modo expresivo que los ofrece al entendimiento. Y paradójica: si las cosas se dicen de otro modo cabe determinar que no se dice lo mismo, pues al traicionar la letra se traiciona el espíritu, ya que el espíritu no reside en otra parte que en la propia letra. (Marzabal, 2000, 2. or)

Horregatik, gero azalduko den bezala, eleberriari Guda Zibilaren pasarteari garrantzi handia ematen zaion heinean⁴, filmean oroimena berreskuratzeari ere bai; beraz, liburuan heroia Miralles (Joan Dalmau) den bitartean, ikus-entzunezkoan Lola (Ariadna Gil) da. Hau da, bi testuen –literarioa eta filmikoa– arteko parekotasun eta desberdintasun esanguratsuenak aipatzen badira ere, azterketa honen helburua ez da horiek alderatzea, ikus-entzunezkoak zer dioen eta nola adierazten duen ezagutzeta baizik.

Datuei erreparatuz, LolaFilms eta Fernando Trueba PC ekoizpen lanetaz arduratu ziren, eta Televisión Española (TVE) diruz lagundu zuen. Filmak 424.967 ikus-entzule izan zituen eta 2.023.967,75 euroko diru-bilketa⁵. Beraz, Truebaren filmak harrera ona izan zuela baieztatu daiteke, bai eta Goya Sarietan zortzi proposamen ere jaso izanak berresten dute hori –film onena (LolaFilms, Fernando Trueba PC), zuzendaritza onena (David Trueba), gidoi egokitu onena (David Trueba), emakumezko aktore protagonista onena (Ariadna

² Taller de creación. "Soldados de Salamina" ha alcanzado en ventas el millón de ejemplares. <https://www.tallerdecreacion.com/soldados-de-salamina-ha-alcanzado-en-ventas-el-millon-de-ejemplares/>

³ RTVE. (2019ko maiatzaren 8a). José Pablo García: "Me daba pánico adaptar *Soldados de Salamina*". RTVE. Ikus: <https://www.rtve.es/noticias/20190508/jose-pablo-garcia-dada-panico-adaptar-soldados-salamina/1932984.shtml>

⁴ Cercasek dioen moduan: «La novela no habla, fundamentalmente, de la guerra civil [...] La novela, básicamente, habla de los héroes, de la posibilidad del heroísmo; habla de los muertos y del hecho de que los muertos no están muertos del todo mientras haya alguien que los recuerde» (Cercas eta Trueba, 2003, 21. or.).

⁵ Ministerio de Cultura y Deporte. *Películas españolas con mayor recaudación*. Gobierno de España. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/cdc/anos-antiores/ano-2003/cine-peliculas-espaniolas.html>



Gil), banaketa-aktore onenak (Joan Dalmau eta Maria Botto), argazki-zuzendaritza onena (Javier Aguirresarobe), efektu berezi hoberenak (Pedro Moreno, Alfonso Nieto eta Emilio Ruiz del Río)–. Gainera, Forqué Sarietan ere film onenaren atalean hautagai izendatu zuten. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Españak (AACCE) Oscarretan Espainia ordezkatzeko aukeratu zuen, baina ez zuen hautagaitza lortu.

Zineman, ekoizpen-prozesuek berebiziko garrantzia dute. Ildo horretan, aurreproduktzio lan sakona egin dute *Soldados de Salamina* ekoizteko. Truebak aitortu duenez, filmarekin aurrera egitea erabaki baino lehen, oinarrizkoa iruditu zitzaion bizirik irauten zuten protagonistekin –”basoko lagunekin”– egotea eta gertaeren benetako kokalekuak bisitatzea. Cristina Huete filmaren ekoizleak eta Jessica Berman produktzio-zuzendariak fusilamenduaren leku zehatzera eraman zituen ordura arte ezagutzen ez zuten herritarra ezagutzeko, eta ondoren filmatzeko lokalizazio bezala erabili zuten (Cercas eta Trueba, 2003). Santa María del Collell santutegian ere filmatu zen, gerra garaian kuartel gisa erabili baitzen eta, 1938tik, kartzela bezala. Bere aldetik, Miquel Aguirre Guda Zibilean adituak Cercasi gertakaria bere osotasunean ulertzen lagundu zion. Jaume Figuerasen ekarpena ere funtsezkoa izan da: Pere Figuerasen semea eta Joaquim Figuerasen iloba, Sánchez Mazasen “basoko lagunak” eta falangisten ideologoaren libretaren jabea ziren, horri esker, fusilamendua hobeto berregitea lortuz. Esan beharra dago, baita ere, eleberraren egileak informazio asko duen arren, berarekin alderatuta, zuzendariak oraindik informazio gehiago izan zuela filma ekoiztu zenean. Zuzendariak Guda Zibilari buruzko liburu ugari irakurri zituen eta lekukoekin hitz egin zuen, Sánchez Mazasen lanak barne, baita bizirik atera zen Pascual Aguilar fusilatuaaren liburua ere. Truebak interes handiagoa zuen bizitako istorio pertsonaletan gerra osoan baino. Horregatik, gerrako eszena esplizituak saihestea proposatu zuen, baita ikur errepikariak erabiltzea ere, hala nola uniformeak, banderak, abestiak, diskurtsoak, etab. Horrela, bildutako informazioa handia izan arren, iturri nagusia eleberria bera izan zen. Aitzitik, zehaztasunez betetako informazioa eskuratzea funtsezkoa bada ere, Truebak onartu duenez, informazio gehiegi erabiltzeak zuzendaria zapal dezake:

Por eso para mí el libro ha sido siempre el camino, la guía, la vara de medir. Yo, por ejemplo, tenía una gran información sobre Sánchez Mazas, lo había leído todo. Pero tenía muy claro que Lola Cercas no necesitaba saber lo que yo sabía. Y menos el espectador. (Cercas eta Trueba, 2003, 80. or.)

Guda Zibilean ahaztutako heroien omenez, kritikak nobelaren egitura azpimarratu du. Faktikoaren eta fikzioaren arteko lotura polemikoak *Soldados de Salaminaren* izaerari buruz aurrez aurreko iritziak biltzea ahalbidetzen du. Adibidez, Vargas Llosaren (2001) iritziak, eleberria “literatura konprometitua” delakoaren adibide da⁶; Elena Poniatowskaren (2003) ustez erredentzioa egiteko aukera ematen duen istorioa da, Guda Zibilaren eta Espainiaren irudi berri bat eskaintzen baitu⁷; Sebastián Faberrek (2014) ohartarazten du kritikari

⁶El País. (2001eko irailaren 3a). El sueño de los héroes. https://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html

⁷La Jornada. (2003ko uztailaren 6a). Soldados de Salamina, de Javier Cercas. <https://www.jornada.com.mx/2003/07/06/03aa-1cul.php?origen=opinion.php&fly=1>



batzuek onartzen dutela aztertutako objektua eta kontaktzen dituen gertaerak joera sozial eta, beraz, orokorragoren erakusgarri izan daitezkeela. Isolina Ballesterosek (2005) *Shindler's list* (Steven Spielberg, 1993) lanarekin erkatzen du, "Spielberg efektuaz" baino "Cercas efektuaz" hitz egiten baitu. Hala, obra funtsezko faktoretzat hartzea garrantzitsua dela adierazten du, eta proposatzen du "oroimen-bektore" gisa hartzea, gobernuaren politikei eta Guda Zibilaren memoria kolektibo baten sorrerari laguntzeko. Gómez Barrancok (2015) azpimarratzen du eleberriaren autofikzio-baliabidearen hautaketa, interpretazio modu anbiguo bat ezartzeko mekanismo gisa, egokia baita gertaera historiko batzuen zalantzazko kontakizuna, irekia, argitu gabea eta zehaztu ezin denaren narrazio-eremuan kokatzeko. Hala ere, *Soldados de Salamina* kontrako iritziak ere baditu, bi arrazoiengatik: mezua eta antzezpena. Egilearen asmoarekin kontraesanean, Isaac Rosak (2007, 165. or.) uste du ez dagoela «errebindikazio» mezurik, atzera berriro ez begiratzeko gomendatzen du eta, beraz, «orria pasatzeko likidazio-mezua» dela. Jakina da Francoren jarraitzaileen artean ere ez dela oso gustukoa. Sektore eskuindarren ezinegonak agerian utzi du oraindik herritarren zati handi batek bat egiten duela frankismoak zabalduetako diskurtsoarekin. Antzezpenari dagokionez, Del Pozo Orteak (2007, 25. or.) adierazi duen bezala, historia eta fikzioa uztartzeko ahaleginean bi generoen alborapena onartzen ez dutenak ere kontakizunaren aurka agertu dira sutsuki.

Beraz, ikus daitekeenez, nobelak eta filmak zeresan handia eman dute, eta horregatik, hainbat aldetatik aztertu da. Del Pozo Orteak (2007) ekarpen interesgarria egin zuen, Carl Gustav Jungen interpretazio psikologikoa *Soldados de Salaminari* aplikatuz. Autore honek frogatu du Guda Zibilak eragindako esperientzia traumatikoari buruzko osagai terapeutiko bat eleberrian dagoela. Bere ustez, Cercasek Estatu espainiarraren memoria kolektiboan egiten duen miaketak inkontziente kolektiboa berreskuratzeko prozesua dakar, eta erreskate lan horri esker, iraganeko «oihartzun eta mamuekin» borrokatzen da.

Ez da Truebak literatura lan bat zinemara egokitzen duen lehen aldia, aurretik François Truffaut, Louis Malle eta J. D. Salingerren obran oinarritutako *La buena vida* zuzendu baitzuen. Izan ere, Truebak lehenengoz kazetaritza egin zuen Madrilgo Unibertsitate Konplutentsean, eta 1992an gidoigintza ikasketak burutu zituen American Film Institute-n. Telebistako hainbat katetako saioetan gidoilari gisa lan egin ondoren, Emilio Martínez Lázarak zuzendutako *Amo tu cama rica* filmaren gidoia idatzi zuen. 1996an *La buena vida* filmarekin zine zuzendaritzara pausu egin zuen. Urte berean Bideoklip Onenaren Saria irabazi zuen, Albert Plak egindako *Lou Reed Walk on the Wild Side* klasikoaren *El lado más bestia* bertsiorekin bideoklipa zuzendu ondoren. 2000. urtean bere bigarren film luzea estreinatu zuen: *Obra maestra*. *Soldados de Salamina* bere hirugarren film luzea da. Hala ere, Faulknerrek (2008) Truebak zuzendutako filmean beste batzuek egindako filmen eragina aurkitu du. Egile honek, besteak beste, *La caza* (Carlos Saura, 1965), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) eta *La colmena* (Mario Camus, 1982) aipatzen ditu. Truebak azaldu duenez, eleberriaren bertsioko filmikoaren ekoizpena ez zen berehalako erabakia izan, ondo hausnartutako prozesu baten emaitza baizik, eta, besteak beste, konplexutasun handia zuen eleberrian agertzen



zen protagonistaren barrua zinemak eskatzen duen kanpoaldearen bidez azaltzea. Baina oztopoak ez ziren horiek bakarrik izan. Adibidez, gogoan du filmatzen ari zirenean kazetari asko hurbildu zitzaizkiola esanez ez zitzaizkiola inori inporta Guda Zibileko beste film bat: «Como si los periodistas se preocuparan más que y por la carrera comercial de una película, cosa que les agradezco (Cercas eta Trueba, 2003, 22. or.)». Kazetari horiek ez zuten ezertan asmatu, pelikula arrakastatsua izan baitzen.

Nabarmendu behar da narrazioak amu erakargarria duela, memoria historikoa XXI. mendean girotuta lantzen baita. Hau da, II. Errepublika, Guda Zibila edo gerraosteari buruz lan egiten duten fikziozko istorio gehienak, ia denak, garai honetan garatzen diren bitartean, *Soldados de Salaminak*, aldiz, memoria historikoa “gaur egungo” eszena batetik ekiten dio memoria historikoaren berreskurapenari. Hori da *faction* honen bereizgarri nagusia, bilbearen %90 istorio garaikidea izatea. Istorioaren abiapuntua idazle izan nahi, baina, lortu ez duen kazetari bat da: Gerra Zibilaren azken egunetan gertatutako Rafael Sánchez Mazas intelektual falangistaren ihesaren benetako istorioarekin hasten dena. Aipatzekoa da, eleberrian, kazetaria Javier Cercas idazlearen izen eta ezaugarri biografiko asko partekatzen dituen pertsonaia dela, nahiz eta egilea eta narratzailea berdinak ez izan eta, filmean, emakume bat den bitartean. Kasualitatez⁸, Truebak Javier Cercasen papera emakume batek egin zezakeela ulertu zuen eta bere orduko bikotekidea, Ariadna Gil aktorea, izatea erabaki zuen, Victoria Abrilak ezin zuelako agenda arazoengatik (Cercas eta Trueba, 2003). Gero ikusiko denez, protagonista emakumea izatea oso interesgarria da istorioaren argumentuari begira. Beraz, pelikulan aldaketa esanguratsuak daude jatorrizkoaren aldean, baina eleberriak proposatutako ibilbide bera egiten du. Autoreak aitortu duenez filmak eleberriari leial eusten dio, nahiz eta hitzez hitz ez izan: «Es más: si es absolutamente fiel, seguro que la película es mala, por la sencilla razón de que el cine y la literatura son lenguajes distintos. O sea que una película sólo puede ser fiel a una novela si la traiciona» (Cercas eta Trueba, 2003, 102. or.). Hala ere, analisi honen funtsa ez da eleberriaren eta filmaren arteko desberdintasunak identifikatzea, baizik eta filmaren mezua ezagutzea eta hura adierazteko zein adierazpen-teknika eta bide-narratologiko erabili diren jakitea.

Gauzak horrela, Lola Cercas Rafael Sánchez Mazas (Ramón Fontserè) falangistaren ihesa ikertzen hasiko da. Errepublikarrek idazle faxista gatibu zuten beste 30 presorekin batera eta, Frantziarako erretiroan, 30 fusilatzea erabaki zuten. Hala ere, diktaduran ministro bihurtuko zenak basoan ihes egin eta euripean ezkutatzeko lortu zuen. Dirudienez, ingurua orrazten ari zen miliziano ezezagun batek (Alberto Ferreiro) aurkitu zuen, baina ihes egiten utzi zion arrazoi misteriotsu batengatik. Beraz, bizirik aurkitu zuen soldaduak, zulo baten hondoan makurtuta, ez zuen salatu. Gero, intelektual falangista eskualdeko mendietan galduta eta erabat etsita zegoenean, bidean gertuko herri bateko hiru mutiko desertore errepublikar aurkitu zituen, elkar babesteko akordio batera iritsiz. Pedro Figueras Bahí, Joaquim Figueras Bahí eta Daniel Angelats ziren Sánchez Mazasek bere liburuxkan aipatzen dituen “basoko lagunak”. Lolak pertsonaia misteriotsuz betetako istorio honetako

⁸ Zuzendaria protagonista interpretatzeko gizon baten bila buru belarri zebilen uenean, Agustín Díaz Yanesek proposatu zion Victoria Abril aktoreak, protagonista gisa, egin zezakeela. (Cercas eta Trueba, 2003, 92. or.)



piezak osatzen ditu, egia jakin nahian. Zeregin horretan, hiru laguntzaile izango ditu: Pitonisa Conchi (María Botto), harreman berezia duen pertsonaia; Miguel Aguirre (Lluís X. Villanueva), gertakariari buruzko funtsezko informazioa emango dion aditua; eta Gaston (Diego Luna), protagonistaren ikaslea, eleberria behar bezala amaitzeko gakoak ematen dituen. Azkenik, amaiera irekia den arren, Lolak Sánchez Mazas bizirik utzi zuen heroi anonimoa, Miralles (Joan Dalmau), ezagutzea lortuko du, baita une garrantzitsu horretan zer pentsatu zuen jakitea ere. Bere bilaketan, konturatu gabe, protagonistak, gertaera horren egia aurkitzeaz gain, bere burua ere aurkitzen du. Istorio honen kontakizunean errealitatearen eta fikzioaren arteko nahasketa gertatzen da. Azken batean, memoria da bertan errepresentatzen dena, kontraesan bezala. Filmaren analisisa lau ataletan banatuta dago: alde batetik, filmaren ezaugarri narratibo esanguratsuena da heroi ugari dituela; bigarrenik, barne-ezagutza kanpo-ezagutzaren bidez azaltzen da; ondoren, kontakizunaren egiazkotasuna argitzen da; eta, azkenik, memorien irudikapenaz ari gara.

5.2. HEROI ANITZ

Argumentuak egitura berezia du: denbora eta espazio desberdinetan garatzen diren bi errealitate aurkezten dira, bukaeran elkartzeko. Film gehienek ez bezala, honek ez du heroi bakarra, baizik eta, ikus daitekeenez, heroi ugari daude. Azken batean, hori da filmak transmititzen duena. Kasu honetan, liburuaren idazketa da garrantzitsuena. Are gehiago, jatorrizko eleberriarekin alderatuta, Truebak oroimenaren berreskurapena indartu duen heinean, heroi nagusia Lola dela esan daiteke. Bera da argumentu guztiaren haria, hasieratik banatzen diren bi istorioak batzen dituen pertsonaia: ikertzailea pistak norabide jakin batean pilatzen hasten da, baina, bide horren amaierara iristean, aukeratutako norabideak huts egiten duela konturatzen da, hau da, okerreko bidetik bilatu duela eta, egia esan, interesa pizten duena milizianoa dela. Horrela, gertakari historikoek aurrera eta atzera egiten dute uneoro, Lolak lortzen dituen ezagutzen arabera. Ikus-entzuleari eskaintzen zaizkion puxkak ondo neurtuta daude eta, istorioaren amaieraren ezagutzatik abiatuta – Sánchez Mazas fusilamendutik salbatzen dela –, gertaera honen irudia zatika eskaintzen da. Zentzu honetan, istorioa hiru zatitan banatuta dago: berez, eleberriak hiru atal ditu, eta Truebak bere horretan mantentzea erabaki du, baina ez esplizituki. Paralelismoa, egituran ez ezik, pertsonaien artean ere gertatzen da. Lolak, bere artikuluan, Antonio Machado eta Sánchez Mazasen arteko paralelismoa planteatzen du, eta era berean, Antonio eta Manuel Machado anaien arteko simetria ere egiten du, non, anaiak izan arren, bakoitza alde ezberdin batean kokatu zen; Sánchez Mazas eta Mirallesen arteko paralelismoa ere aurki daiteke pelikulan, bakoitzari atal bat eskaintzen baitzaio; bigarren kapituluan, simetria bat egiten da Lola eta Sánchez Mazasen artean, ikertzaileak falangistaren ibilbide fisiko eta psikologiko bera egiten duen heinean; paralelismo bat ere aurki daiteke Lolaren aitaren (Luis Cuenca) eta Mirallesen artean, bera hiltzen denean Mirallosek hutsune hura betetzen duelako; eta, azkenik, Conchiz gain, Lolak beste kolaboratzaile batzuk ditu, Miguel Aguirre



eta Gaston, hain zuzen ere. Bi pertsonaien artean simetria dago: lehenak Sánchez Mazasen ildoan ikertzea iradokitzen dio, eta Gastonek Mirallesen jartzen du jomuga.

Baina badira beste paralelismo batzuk ere: Gaston *travellinga* irudikatzen du, eta hori da Truebak uneoro erabiltzen duena; Lolak Conchi eta Gastonen ezpainetatik musu bana jasotzen ditu filmean; *Suspiros de España* bi aldiz entzuten da, milizianoak basoan dantzatzen duenean eta, Mirallosek kanpinean: «La primera vez que oi hablar de Sánchez Mazas...» esaldia birritan esaten du; Lolaren bilakaeran simetria ere badago, hasieran triste dagoen heinean indarrez beteta bukatzen baitu... Beraz, narrazioa simetritzat osatua dago etengabe. Horrela, kapitulu bakoitzean heroi ezberdin bat aurkezten da eta, paralelismoari jarraituz, hiru bidaia egiten dira –beti ere fisiko/espazial, kanpoko/barneko ezagutza adierazteko–: lehenengoan, Lola pertsonaia ezagutarazten da, bere bizitzarekin zer egin ez dakiela, eta Madrileran jotzen du ikerketari ekiteko; bigarrenean, Sánchez Mazas da heroia, eta Lolak bere ibilbide bera egiten du –fisikoa eta psikologikoa– eta, azken atalean, mirariaren bila joaten da. Heroiaren ikuspegi ezberdin hauetan, hain zuzen ere, *Soldados de Salaminaren* ezaugarri narratiboak aurkitzen dira.

Simetria honek irakurketa politiko osoa du: adiskidetzea. Irakurketa honen adibiderik argiena Sánchez Mazas eta Miralles parekatzen dituela da. Gainera, gerra ulertzeko moduan askotan aipatzen da zoriaren garrantzia: Manuel Machadok eta Antonio Machadok kolpisten eta Errepublikaren alde egin zuten, hurrenez hurren, eta, filmean adierazten denez, horren arrazoa, gerraren eztañak anaia bakoitza alde batean –fisikoan– harrapatu izana litzateke, bere sinesmen ideologikoa kenduz. Beraz, despolitizazio argia dago.

Lehen atalean, Lola bere bizitzako une zail batean dagoela adierazten zaio ikus-entzuleari. Duela urte eta erdi bere harreman pertsonalaren egoera erabat irauli zitzaion bikotekidearekin moztu ostean, eta ordutik ez du burua altxatu –nahiago du telebista ikusi harreman sentimental berriak egin baino–. Maila profesionalean, idazle bezala saiatu arren, ez du arrakastarik izan eta, beraz, emakumea dilema baten aurrean aurkitzen da: behingoz idazle bihurtuko duen eleberri bat idaztea edo, amore eman eta bere ametsari uko egitea. Bigarren aukera filmaren hasieran gailentzen dena da. Pertsonaia horrek desengainu handia hartu zuen, eta unibertsitateko irakasle izateaz gain, kazetari gisa lan egin zuen hedabide batean, idaztearekin zituen harremanak behin betiko ez hausteko. Gauzak horrela, Truebak modu ezberdinetan adierazten du Lolak bizi duen egoera kaotikoa.

Hasierako hamar minutuetan lau gauza erortzen zaizkio protagonistari. Erortzen zaion lehenengo gauza klariona da, eta gainera, hautsi egiten da. Lola idazlea izan nahi, baina berarentzat iritsezina dela kontuan hartuta, klarionaren hausketak –idazteko tresna gisa ulertuta– esanahi semantiko osoa du. Gainera, apunteak, liburuak eta giltzak erortzen zaizkio.

Filmatzeko moduari dagokionez, kamerak beti eskuan erabiltzen dira; ez dira tripodeak, ez dira dollyak. Horrek, dokumental kutsua emateaz gain, protagonistaren ezegonkortasuna adierazten du: kamera etengabe mugitzen ari da, ez da batere egonkorra. Truebak erabiltzen dituen *travellingek* ere badute zer esanik. Oso esanguratsua da, hasieran, gerraren memoria aldarrikatzen hasten dela, heriotza eta kaosa irudikatuz. Kamerak, *travelling* luze batekin,

lokatez betetako baso baten bide erotua zeharkatzen du, non elementu asaldagarriak ikus daitezkeen –bala-zorroak, jakak, zapatak–, azkenean bilatzen ari den lekura iristen den arte: gorpuzki pilatuen talde bat. Karga semantikoz betetako lokatzak gerra adierazten duen heinean, arropak biktimak daudela adierazten dute, eta bala-zorroak, biktimarioak. Biolin soinuak tentsioa sortzen du. Mugimendu biribil eta dardartiaz lagunduta, kamerak hildakoak inguratzen ditu sasi artean amaitzeko, ikus-entzulea 40 urteko iluntasunera eramanez. Bada, *travelling* honek jarraipena du Lolaren bizitzan, bigarren eszenan kamerak aurreko eszenako mugimendu bera baitarama, oraingoan protagonista aurkezteko. Horrela, lehen eszenan kamerak aipatutako elementu asaldatzaileak erakusten dituen heinean, bigarrenean Lolaren objektuak erakusten ditu, iraganeko gertaerak bere bizitzarekin lotuz. *Travelling* mugimenduaren bidez, egin gabeko ohea, liburuak, CDak, gailuak eta kaxak lurrean botata daudela ikus daiteke, itxurazko ordenarik gabe (2, 3 eta 4. irudiak). Beraz, zuzendariak emakumea agertzen den lehen eszena nahasia erakusten du.



2. irudia



3. irudia



4. irudia

Jarraieran, protagonistak adierazten duen lehenengo gauza ordenagailuaren bidez egiten du, eta bere etsipenaren isla da (5. irudia): ez zaio idazteko ezer bururatzen; beraz, «AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA» laguntza eskatzen duen etsipenaren oihua da. Ikus-entzuleari etsipena eragiteko, *barne okularizazioaren*⁹ bidez pertsonaiak eta ikusleak ikuspuntu bera dute une horretan, hau da, pantaila. Anlisi honetan ikus daitekeenez, Truebak hainbat aldiz erabiltzen du baliabide hori protagonistarekin identifikatzeko. Ikuslea eta pertsonaia maila berean daude: ikusleak informazioa jasotzen du Lolarekin batera. Ordenagailuaren aurrean erdi itxita egoteak aditzera ematen du protagonistak jarrera gogaikarria duela, eta tabako-kutxan geratzen zaion zigarro bakarraren xehetasun-planoak (6. irudia) erakusten du egoera horrek barruan kontsumitzen ari diola pertsonaia horri.

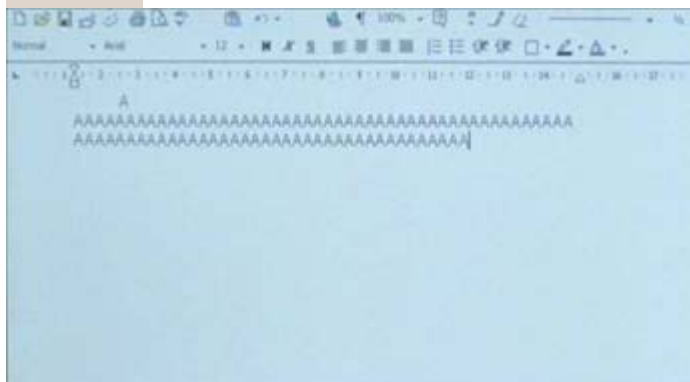
Lola: «¿Qué hace actuar a un personaje? ¿Qué le mueve? ¿Qué persigue? A veces ni siquiera ellos lo saben. Los personajes de las novelas tienen algo en común con las personas normales: están vivos pero no saben que les hacer vivir. Nadie sabe lo que le hace vivir.»

Literaturako pertsonaiaren eta pertsonen arteko alderaketa horretan, badirudi benetan barnean duen ezinegonaz ari dela, alegia, Lola bizirik dagoela, baina ez daki zerk eragiten duen bera bizirik egotea. Eta zalantza hori ez zaio inoiz argituko ikus-entzuleari. Halaber,

⁹ *Okularizazioa* Genettek (1972) proposatutako *fokalizatze* terminoaren garapena da, ikusmen-, eremu- eta ikuspuntu-terminoek bisualitatea dutena saihesteko. Zeregin horretan, Jostek (1983) lehen aldiz azaldu duenez, ikuspegi kognitiboa eta bisuala ez daude maila berean. Horrela, *fokalizatzeak* narratzaileak dakiena eta ikus-entzuleak dakiena neurtzen duen heinean, *okularizazioak* kamerak erakusten duena eta pertsonaiak ikusten duena neurtzen du (Gaudreault eta Jost, 1995).



azalpen interesgarri honek protagonista nagusiaren bizitza ez ezik, Sánchez Mazasena ere ezagutarazten du, poeta faxistak berak ere ez baitaki zerk eragin zuen miliziano gazteak bizirik uztea.



5. irudia



6. irudia

Gauzak horrela, kazetariak pizgarri bat behar du bere egoera tamalgarria zuzentzeko, eta berehala agertuko zaio. Egunkariko editoreak Gerra Zibilari buruzko «zerbait» idazteko eskatu dio. Horri esker, Sánchez Mazasen ihesa ikertzen hasiko da, eta bere burua ezagutuko du. Bertan planteamendua aurkezten da, hau da, lehen probak agertzen dira eta protagonistak norabide jakin batera bideratzen duten pertsonekin bat egiten du. Jakin-min horrek beti jazarriko dio idazleari. Truebak memoria historikoa berreskuratzeko ariketa bat egin nahi duela aitortu arren, Crusellsek (2000) gogor kritikatu egin du, filmaren ardatz nagusia den frustrazioa konpontzen saiatzeko protagonistak anekdota baten bidez egindako bidaia bat delako eta, beraz, zaila ikusten du memoria kolektiboa istorio anekdotikoen bidez berreskuratzea.

Bigarren atala Lolak egunkariko artikulua idazketari ekiten dionean hasten da; heroi baten abenturari buruzko ikerketari buruzkoa da, Francoren erregimenaren propagandak erretorikekin goraiatu zuen heroiaren ihesaldiari buruzkoa. Atal honetan, protagonistak Sánchez Mazasen ibilbide fisiko bera egiten du: Collelleko santutegia, fusilatua izan zen eremura etab. Ordura arte, Lola pertsonaia pasibo bat da, ikerketan aurrera egiteko besteen bultzadak jasotzen dituen, baina, une horretan, aktibo bihurtzen da. Are gehiago, filmaren hasieran, protagonista emakume gaixo gisa azaltzen da, eta istorioak aurrera egin ahala, heroi bezala bilakatzen da. Interesik gabe hasten duen jardura bete-betean sartuta dagoen gertaera batean bihurtzen da; Lola hain dago istorioan sartuta, ezen Collelleko basoan barrena doanean, Sánchez Mazas bezala, iheslari sentitzen da inguruko ehiztarien tiroen erruz. Baina hori ez da protagonista bestearen larruan jartzen den une bakarra, jarraian ezagutarazten den bezala, bi heroiek bizirik hilda egotearen sentsazioa baitute: Sánchez Mazas fusilatu berria den heinean, zehazki gertatutakoaz hausnartzen zubiaren azpian dagoen eszenan (7. irudia), eta Lola, ikerketan aurrera egiten ez dakienean, urpean itota balego bezala hausnartzen dagoen eszenan (8. irudia). Aurretik, Lolak Conchi pitonisaren telebista-saiora deitzen duenean, falangistari lotzen dion izen faltsua ematen dio: Lola Sánchez. Argi dago idazlea erabat obsesionatuta dagoela gertakariarekin, horregatik daude

biak noraezean: lehenak ez daki nora joan atxilotua ez izateko; bigarrenak, berriz, ez daki norekin egin aurrera. Protagonistaren ezinegona plano aberrantearen bidez ere adierazten da (9. irudia). Lola ikerketan buru-belarri ari den beste seinale bat gauzez autoz itzultzen den eszena da: norbait basoan korrika ikusten duela iruditzen zaio, ihesi joango balitz bezala. Hori guztia iraganak orainean duen eragin gisa har liteke.



7. irudia



8. irudia



9. irudia

Baina pixkanaka-pixkanaka benetako heroiari, gizon anonimo bereziari, egoera latz horretan bihozberatasuna izateko gai izan zen soldaduari bidea ematen zaio: Miralles. Hirugarren atala eskolan hasten da, zehazki, Lolak heroia zer den galdetzen dienean ikasleei. Aurreko eszenan, Conchik esan dio eleberriaren lehen bertsioak ez duela sentipenik sorrarazten. Jarraian, telebistako albistegian, eraikin bateko sute batean bizitzak salbatzera sartu zen lagunaren albistea entzuten dute, eta Lolak Conchi negarrez ari dela ikusten du. Hau da, heroiak dira besteen bizitzak salbatzen dituztenak; ekintza horiek inspiratzen dituzte benetan sentipenak: «A los héroes, sólo les premia el recuerdo de los demás, de quienes admiramos su acto de coraje, su instinto en el momento decisivo», dio albistearen berri ematen ari den Marta Reyero kazetariak. Azkenik, heroi garaikidea azaltzen du, hau da, idazleak gogora ekartzen ditu Gerra Zibileko heroi anonimoak, betirako ahaztuak izan ez daitezten. Nolabait, Lolak salbatu egiten ditu heroi ahaztu horien bizitzak. Bada, Sánchez Mazas eta Miralles pertsonaia antagonikoak izan arren –aurrez aurre dauden bi diskurtso ideologiko dira–, badute ezaugarri komuna: biek kontraesana adierazten dute. Gerra batean soldadu batek etsaia hiltzea litzateke logikoena, baina milizianoak iheslaria bizitzen uztearen alde egiten du. Era berean, fusilatua intelektual ospetsua den arren, falangista da, horrek duen zama guztiarekin: intelektualak jakintsu aurrerratuak direnez, hasiera batean ohikoa litzateke pentsatzea ez datozela bat Falangearen ideologia atzerakoi, bortitz eta xenofoboarekin. Baina, Sánchez Mazasek bat egiteaz gain, korrante politiko horren ideologia ere bada. Beraz, kontraesan puntu hori dute biek.

Soldados de Salaminak, beraz, heroi batzuk aurkezten ditu hurrenkera zehatz batekin: lehenengoz Sánchez Mazas aurkezten du, fusilamendutik ihes egitea lortzeagatik. Ondoren, fokua erabat aldatu eta benetako heroia faxista bizirik uzteko bertutea izan zuen soldadua dela aditzera eman du; izan ere, Lolak esan duenez, Sánchez Mazasek gerra irabazi zuen, baina «literaturaren historia» galdu zuen.



Ikuspegi aldaketa horrek berebiziko garrantzia du, baina, Truebak aitortzen duenez, zineman horrela azaltzeak arriskuak ditu; izan ere, gertaera nagusiari laguntzen ez dioten gertaera guztiek balioa galtzen dute, soberan daudelako:

Tú estás guiando al espectador por ese camino, le estás dando información inútil, porque el protagonista variará su objetivo algo después. El problema entonces es como conseguir que esta frustración del personaje no se transforme en una frustración del espectador, que puede pensar que para qué me han dado toda esa información si no es lo que verdaderamente importa. Esa segunda parte de la novela, que es tan larga como las otras, en la película había que sujetarla con unas riendas muy firmes para no provocar esa frustración (Cercas eta Trueba, 2003, 87. or.).

Ildo horretan, Truebak (Cercas eta Trueba, 2003, 82. or.) adierazi du filma ekoiztu zenean Sánchez Mazasi buruzko informazio ugari izan arren, ez diola garrantzi handirik eman nahi izan pertsonaia horri, filmatuta zituen hainbat material pelikulatik kanpo utziz.

Horregatik, bi pertsonaia nagusi daude, Lola eta Miralles, eta biak heroiak dira. Askok Miralles heroi gisa aipatzen dute, Sánchez Mazas salatu ez duelako, gerra basati batean gizatasuna lehenesten duen soldadua izategatik. Sakonago joanez gero, berretsi daiteke Mirallesen bi pertsonaiei salbatzen diela bizitza: begi-bistakoa, falangistarena –oraintxe aipatu dena–, eta bigarrena, Lolarena. Berari esker, idazlea berpiztu egiten da. Nolabait, Mirallesen bizitzeko poza itzultzen dio, borrokatzeko eta eraikitzeko aukera ematen baitio.

Mirallesen gerra egin behar zuelako egin zuen, egoerak hala eskatzen ziolako, baina, heroiek bezala, berak badaki zer dagoen ondo eta zer ez, eta aukeratzeko kemena du. Ohikoena izango litzateke, bidean lagun asko erorita, hiru urte gerran daramatzen miliziano batek guztiz kontrakoa egitea eta buruzagi falangista hiltzea, gerra batean soldaduek itsututa jokatzen baitute urte luzez pilatutako gorrotoaren erruz. Hori da gerra baten eguneroko ogia. Baina Mirallesen jardunbide zuzena aukeratzeko bertutea du, eta instintiboki gainera, sakonki hausnartu gabe, bapateko ekintza gisa baizik. Eta heroiak bezala, Lolak Sánchez Mazas bizirik utzi zuen milizianoa bera ote zen galdetzen dionean, agureak ezetz erantzuten dio. «[...] Un justo nunca dice que es un justo, como un héroe nunca dice que es un héroe; si lo hicieran, dejarían automáticamente de serlo», dio Cercasek (Cercas eta Trueba, 2003, 204. or.). Mirallesen ekintzaren atzean hausnarketarik ez badago ere, instintiboki ongia egiten du; subkontzientean daukan zera da, bere bertutea:

Lo que es cierto es que la guerra deshumaniza a la gente, en el sentido en que amparándose en ella, se legitima la violencia. Pero en medio de este infierno el hombre es capaz de un gesto, de recuperar durante un instante su condición humana. (Trueba, 2003, 140. or.)

Eta, Truebak argi zeukan hori nola antzetz:

Cuando elegí al actor para hacer de joven miliciano, Alberto Ferreiro, siempre tuve en cuenta algo, que no fuera en absoluto intelectual, que su mirada no fuera inteligente sino que fuera animal, que tuviera la apariencia de un perro callejero, de un lobo de bosque. Y encontré a un actor que no hacía ninguna lectura humanista ni intelectualizada de eso. Me acuerdo de que cuando fuimos a rodar hicimos dos o tres tomas. De pronto me acerqué a él y le dije: «Mira, esto es una cuestión entre



un cazador y un animal, y olvídate de todo lo demás». Uno es un animal herido que arrastra su pata y el otro es un cazador que siente la satisfacción de dejar que la vida siga su curso. Que si alguien debe morir, lo haga por culpa de un enfisema pulmonar. (Cercas eta Trueba, 2003, 202. or.)

Beraz, aktorearen begiradaren bidez, zuzendariak ahalegin berezia egin du ekintza honetan animalia baten itxura emateko. Senezko jarduera irudikatzeko modua da, giza arrazoibidetik urruntzeko modua. Egoera zail baten aurrean, miliziano gazteak barre egiten du ikusentzuleak ezagutzen ez dituen arrazoi misterioitsuengatik (10. irudia). Hori da, hain zuzen ere, filmaren zenita, une oro aipatzen den unea; izan ere, milizianoaren begiradaz diharduen artikuluarekin hasten da filma, eta begirada hori iraunkorra da istorio osoan zehar.

Filmak amaiera irekia duen arren, miliziano heroia eta Miralles pertsona berdinak direla iradokitzen da *Suspiros de España* abestiaren bidez: antifaxistak abesti hura presoan eta milizianoen aurrean dantzatu zuen, eta Lolak agurea abesti bera dantzatzen ikusten du Gastonen filmean. Bada, ikus daiteke bere nortasuna goitik behera aldatu dela urteen poderioz. Iraganean, indarrez beteriko gaztea zen, irribarretsua, idealista ausarta, bere ideiegatik borrokatzen zuena eta unerik zailenetan alai egoteko adorea zuena. Eszena honen adibideetako bat Sánchez Mazasi bizia barkatzen dion unea da (10. irudia). Baina bada beste adibide esanguratsu bat: *Suspiros de España* abestia euripean dantzan ari denean –bi aldeentzat oihartzun afektibo bera du, horregatik inguruan dituen pertsonak pozten ditu, bai milizianoak bai presoak– (11. irudia). Oraingo miliziano ohia, berriz, desberdina da. Heroiaren ohiko iruditik oso urrun dagoen pertsonaia da, erabat etsita dagoen agurea. Gudak erbesteratua, noizean behin Gironara itzultzen da galtzamotozetan atsedean hartzeko eta barruan dituen zauriak alkohol eta maitasun ordainduarekin sendatzeko. Gizakume honek, miseria eta era guztietako porrotetara mugatuta egon arren, gizadiaren garaipena irudikatzen du egunero bizirauteko, aurrera jarraitzeko eta bizitzaren aldeko apustua egiteko. Oso sarkastikoa da, baina borondate ona adierazten du. Gizatasunaren garaipena antzezten du.



10. irudia



11. irudia

Hala ere, eleberriko heroia egokitzapen filmikoa ez da hain erraza, bere aurkezpenak zailtasun bat baitzekarren: Gastonek Lolari kanpinean ezagutu zuen pertsonaren istorioa kontatzen dionean, eleberrian *analepsi* baten bidez egiten da. Horrekin, ikusleak Miralles ikusten zuen filmean, eta orduan, Lola Dijonen egoitzara iristen denean, nahiz eta berak



Miralles ikusi ez, ikusleak bai, eta horrek ikuslearen tentsioa desagerrarazten du. Truebak ondo zekien hori, eta horregatik saihestu du tentsioak behera egitea. Mirallosek gerran eta erbestean izandako gorabeherak artxiboko irudien bidez kontatzea erabaki du, baina, horiek ikusita, Lola ez da aurpegi jakin bat ikusteko gai (12. irudia). Horrenbestez, ikus-entzuleek Lolarekin batera ezagutzen dute heroia, filmak behar duen tentsioa mantenduz.



12. irudia

Azkenean, iraganak eta orainak bat egiten dute, espazioan eta denboran. Atzoko eta gaurko bi heroiak elkarrizketa sakon eta interesgarriari aurre egin beharko diote. Semantika sinbolikoz betetako elkarrizketek argi uzten dute zein den Mirallesen ikuspegia demokraziaren alde borrokatu zirenen aitortpenari dagokionez. «Mire joven: nadie nunca me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su país. Nadie. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. [...] Hace años que algunos decidieron que lo mejor era olvidarse de nuestra guerra. Pasar página. Pues cojonudo», ohartarazten dio Mirallosek Lolari bere lehen telefono komunikazioan. Lehen harremana oso arrakastatsua izan ez denez, idazleak uste du miliziano ohiak ez duela gogoratu nahi. Baina, egia esan, arazoa da Lolak ez duela trebetasunik izan berarekin harremanetan jartzeko, fusilamenduan zuzenean parte hartu ote zuen galdetzen baitio. «Soy un hombre mayor, ¿sabe?, tengo 86 años. No me queda mucho tiempo por vivir, así que lo único que pido es que me dejen vivirlo tranquilo», erantzuten dio agureak. Halaber, lehenengo erantzuna hori izateak ez du esan nahi antifaxistak galderei errefusatzen dienik edota gerran agente aktibo bat izateaz damutzen denik: «Estará de acuerdo conmigo que con unos cuantos falangistas menos quizás nos habríamos ahorrado la guerra, ¿no cree?», adierazten dio kazetariari Collelleko fusilamenduan egon ote zen galdetzen dionean. Hala ere, Lolak beste ikuspegi bat du, XXI. mendeko gazte batena, horregatik ez du uste inork fusilatzea merezi duenik. «Aaaaaah... ¿Así que eres pacifista? Haber empezado por allí», erantzuten dio agureak sarkasmoz. Protagonistak ikuspegi garaikidea du, zeharo ezberdina den egungo egoera batean sortua. Baina, Mirallosek, zaharra denez, garai desberdinak bizi izan ditu, eta badaki di-da batean dena okertu daitekeela. Badaki, beraz, egoera zailetan inoiz imajinatu gabeko erabakiak hartu behar direla. Horregatik, ez du indarkeriarik gabeko

bakean sinesten, baina egoera latzak ez du justifikatzen gaizkia eta ongia ez bereiztea: «¿Por qué iba a matarlo?», galdetzen du miliziano ohiak. Gerra erabat galduta dagoenean, zertarako hil Sánchez Mazas?

Gerrateak, ondorengo ahanztura, emaztea galdu, alaba galdu... Mirallesen jasotako porroten eta traumen arabera eraiki du bere bizitza: «La izquierda siempre decepciona. La derecha no. La derecha ya sabes lo que persigue. Pero los nuestros...». Horregatik ez du inoren laguntzarik behar, ezta ibiltzeko ere: «¡Quite, quite! Si necesito ayuda ya se la pediré», esaten dio Lolari makulu batekin ibiltzera doanean.

Filmaren bukaeran, behingoz, idazleak lortzen du Mirallesen hitzetatik jakitea heroiak zer pentsatu zuen Sánchez Mazas bizirik uzten duen unean: «Nada». Protagonistak espero ez zuen erantzuna da, baina, lehen aldiz etsigarria dirudien arren, magiaz beteta dago: hain une erabakigarrian heroiak ez zuen ezer pentsatu. Heroiek heroiak direnik esaten ez dutenez, agureak ez du onartzen Sánchez Mazas aske utzi zuen milizianoa bera izan zenik. Hala, pertsonaia horren barruan begiespena, jakinduria iaioa, sufrimendua eta identifikazio ezak dakarren poztasuna bezalako alderdiak nabarmentzen dira, funtsean, askapena: «Aspectos básicos en que la filosofía budista reconoce el dolor y el sufrimiento pero es capaz de trascenderlos» (Del Pozo Ortea, 2007, 80. or.). Izan ere, kristau fededunek otoitzean ahozko adierazpena egiten duten bitartean, budismoak isiltasuna areagotzen du askapenaren eragile gisa. Beraz, Sánchez Mazasek eta Mirallesen desberdintasun ideologiko sakonak izateaz gain, filosofikoak ere badituzte: filosofia budistaren zeharkako aipamenak, Sánchez Mazasi esleitutako erlijio katolikoarekin kontrajarrita; munduarekiko, oinazearekiko eta sufrimenduarekiko jarrera jakin bat inplikatzeko du. Era berean, Del Pozo Ortearen ustez, budismoa kontzientzia kolektiboaren iratzartzea da, eta Jungen psikologiarekin parekatzen du: «El proceso de individuación tendría el mismo sentido para Jung, la aceptación de todo aquello que nos conforma, lo consciente y lo inconsciente y el deber de integrarlos con sabiduría para que tenga lugar la verdadera terapia espiritual» (2007, 83. or.).

Fusilatua falangista izateak ikus-entzuleari perspektiba galaraz diezaioke hasieran, “gaiztoak” errepublikarrak direla pentsaraziz. Baina, ez da horrela. Are gehiago, filma ez da neutrala, faxista bat erreprimitu gisa agertzen bada ere. Istorioa urrun dago fusilatuen frankistak izatearen dikotomiatik, Cercasek nahi duen bezala. Bi heroi nagusiak nortzuk diren kontuan hartuta, *Soldados de Salamina* ez du neutraltasuna bilatzen. Kontrakoa dirudien arren, argi eta garbi alde batean kokatzen da. Cercasek ondo azaltzen du narrazioan erabilitako ikuspegia:

Por otra parte, también es un hecho que hubo atrocidades en el bando republicano, cómo no. El núcleo de mi libro es una de ellas. Claro que hubo atrocidades: paseos, asesinatos colectivos, barbaridades, todo lo que usted quiera. El partido comunista hizo cosas terribles, claro que sí: no son unos santos. Pero lo de que todos eran iguales, ni hablar. Aquí hubo un régimen democrático, legítimo, que fue derribado por un golpe de estado militar. Y hubo unos señores que salieron a defender a ese régimen legítimo, como Miralles. (Cercas eta Trueba, 2003, 28. or.)





5.3. EZAGUTZA

Kanpoko bidaia barne-ibilbide gisa. *Soldados de Salamina*k gertaera jakin bati buruzko ikerketa bat azaltzeaz gain, Lolaren bitartez, norberaren ezagutza ere islatzen du. Egitura simetriko baten bidez, asebetetzea bigarren zatian itzultzen da lehenengoan agertzen den tristuraren aurrean. Kamera subjektiboak uneoro bilatzen du ikuslea protagonistarekin identifikatzea. Gauzak horrela, hasieran protagonista ezer idazteko gai ez den idazle frustratu bat da, baina, barne ezagutza prozesuari esker, barruan daraman idazlearekin topo egiten du.

Ikus-entzunezkoak ideia hau du abiapuntu: gizarte garaikideak ez daki ezer Gerra Zibilari buruz, eta jakin-min indibidual batetik eutsita ezagutza kolektiboa adierazten du. Azken finean, Lolaren abentura filmaren kontakizunaren metafora da. Horren bidez adierazten da Espainiako Estatuak egindako autoezagutza-prozesua. Zama kolektibo bat darama gainean. Hala, protagonistak ez daki ezer gerra horri buruz, baina kasualitatez antzinako gertaera bat ikertzen hasten da eta, ikerketak aurrera egin ahala, ezagutzen ez duen bere barnealdeaz jabetzen da. Bidean aurkitzen dituen aztarnei zentzua eman behar die.

Gerra Zibileko gertaera bat gogoratu arren, tituluak greziarren eta persiarren arteko gatazkari erreferentzia egiten dio: *Soldados de Salamina*. Bigarren Mediar Gerraren testuinguruan, Salaminako itsas gudua izan zen K.a. 480ko irailaren 29a. 50 urte beranduago, Herodotok, historiografiaren aitak, batailari buruz idatzi zuen *Historiare* lanean, gertaeren egia ez galtzeko asmoz. Honela, Golko Saronikoan, Salamina uharteak bi kanal estu uzten ditu Eleusiseko badiara iristeko, Atenasetik gertu. Gerra horren une gorena Salaminaren bataioa izan zen (Fuller, 1979), non greziarrek pertsiarrek Grezian sartzeko egin zuten bigarren saiakera zapuztu zuten, garaiko demokrazia salbatzeko. Berez, izenburua jartzeko unean, eleberriaren egilea Sánchez Mazasengan inspiratu zen, falangistak Salaminako gudarekiko adorea erakutsi baitzuen. Hortik aurrera, Cercasi bururatu zitzaion titulua intelektual faxistaren hitzetan jartzea, basoko bere lagunei fusilamendu zapuztuaren ondoren gertatu zitzaiona argitaratuko ziela esanez: «Algún día contaré todo esto en un libro: se titulará *Soldados de Salamina*» (Cercas, 2001, 53. or.). Baina, aipatu behar da ultraeskuindarrak benetan proposatu zuen titulua *Los amigos del bosque* zela, eta ez *Soldados de Salamina*. Horrela, autore askok, Cifre Wibrow (2012) kasu, izenburua Sánchez Mazasi bururatu zitzaiola adierazi dute, baina, benetan, egilearena da. Era berean, Cifre Wibrowek dio urruneko borroka honi buruz hitz egiteak narrazioaren denboraren eta kontatutako denboraren arteko distantzia azpimarratzen duela, gogoratutako oroitzapenen izaera ia irreal nabarmenduz, Gerra Zibila antzinako garai baten lanbroan galduz, urruneko gatazka bat baino gehiago gogoratuko ez balitz bezala. Edo, are gehiago, izenburuak jarraikortasuna ere adieraz dezakeela azaltzen du: «El espacio temporal que media entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración puede ser modulado de muy distinta manera, ya sea para resaltar las continuidades existentes entre el presente y el pasado, o bien con la intención contraria» (Cifre Wibrow, 2012, 225. or.). Halaber, Cercasen esanetan, bere



belaunaldiarentzat Gerra Zibila Salaminako bataila bezain urrun dago, baina, aldi berean, bi gatazken ondorioek gaur arte diraute: «A los componentes de mi generación no nos interesaba para nada la contienda, creíamos que era algo sobre lo que ya se habían hecho muchos libros y muchas películas. Pero *Soldados de Salamina* no habla del pasado, habla del presente. Porque el pasado todavía no ha tenido lugar»¹⁰. Edonola ere, oso ironikoa da Sánchez Mazasen adorea Salaminako gudarekiko, demokraziarekin amaitu zuen estatu-kolpe batean aritzeko, Grezian demokrazia defendatu zutenei erreferentzia egiten baitio. Baina, jakina, bere helburua ez zen demokraziaren kontzeptuari eustea, baizik eta zibilizazioaren babesa –greziarrak zibilizaziotzat hartuz, eta turkiarrak basatitzat–, bando nazionalaren propagandak behin eta berriz egindako laudorio moduan –barbaro sobietarren aurrean, zibilizazio kristauaren defentsa–.

Zuzendariak igorri du oroimenaren zuzentasuna eta berpizkundera direla protagonistaren irrika eta bizitzeko gogoia pizten dituen ardatza. Lola kazetaria izanik, iraganeko gertakari batzuk berreskuratzen saiatzen da, filmari ikerketa-genero itxura emanez. Horrela, iraganaren aurkikuntzarekin batera, orainaren aurkikuntza ere eskaintzen da, eta, dirudienez, gertaera honi buruzko egia dakienean, Lola erabat pozik sentitzen da bere buruarekin filmaren amaieran. Lolak barne-ezagutzaren arloan ezer gutxi eskaintzen duen heinean, ikus-entzuleari benetan erakarriko diona da Faulknerrek (2008, 167. or.) *mindscreen* deitzen dion kanpoko ezagutzak dakarren istorioa, zeinaren bidez protagonistaren barne-begirada ere erakusten den. Falangista eta milizianoaren identitateak ezagutzeko saiakerak gertaera bere osotasunean ulertzea dakar. Ikus-entzulea bete-betean sartzen da Lolak hasitako kanpo-ikerketan, egiten den birsortze historiko bakoitza protagonistaren barne-begirada bihurtuz.

Pertsonaia horren eta gizartearen arteko paralelismoa egitea nahitaez egin beharreko ariketa da; izan ere, narrazioaren ikuspegitik, gizarteak idazle etsitua gisa jokatu du. Hori dela eta, zuzendariak kazetariaren barne sentimenduak eta gizarte barruko sentimenduak batzen ditu, batzuk besteekin uztartuz. Adibidez, Gerra Zibilari buruz idaztea proposatzen diotenean, gaiarekiko asperdura azaltzen du: «La Guerra Civil otra vez no, por favor». Bukaeran, Miralles miliziano ohiak ildo beretik jotzen du: «¿Y de veras cree que a alguno de sus lectores le puede interesar algo que paso hace más de 60 años?». Filmaren ikuspuntutik, gogoeta hori 90eko hamarkadaren amaierako gizartearen ezaugarria da. Ez da kasualitatea, Gerra Zibilari buruzko bere lehen hausnarketan, jaten ari den hanburgesatik ketchup mahai gainean erortzea odola iradokitzen duen orbana utziz (13. irudia). Gerra hartan zerion odola oraindik lehor ez dagoen seinale da, itxi gabeko zauriek zornatzen jarraitzen duten seinale. Horrela, Lola ikertzen aritzen da, baina, esan denez, narratzaileak ez du agindu moral batek bultzatuta jarduten, modu faltsuan itxitako historiaren kapitulu bat berriro irekitzeko grinak bultzatuta, baizik eta arrakasta eman diezaiokeen literatur-potentzialtasuna duen istorio bat aurkitu izanaren intuizioan oinarrituta.

¹⁰Autoreak *Soldados de Salamina* komikiaren aurkezpenan egin zituen adierazpen horiek. Ikus: *La Razón*. (2019ko apirilaren 14a). *Soldados de Salamina: Bocadillos de memoria histórica*. <https://www.larazon.es/cultura/soldados-de-salamina-bocadillos-de-memoria-historica-PO22863408/>



13. irudia

Bi sentimendu horien uztarketa film osoan ematen da. Gerra Zibila herri baten iragan traumatikoa den heinean, Lolak hori arakatzen duenean bere iragan traumatiko batekin egiten du topo: Carlosekin. Dirudienez, aspalditik ezagutzen dute elkar, baina idazlea eroso ez dagoela antzeman daiteke. Ez da arrazoirik ematen Carlosekin duen harremanaz, protagonistaren bizitza intimoari buruzko informazioa tantaka eskaintzen baita film osoan zehar. Geroago, oso modu sotilean ikus daiteke gizon hura kazetariaren bikotekide ohia dela eta, behin haur bat izateko zorian egon ondoren, galdu egin zutela. Carlos Lolaren iraganeko trauma da, horregatik, protagonistak gainetik kentzen du Carlos/trauma hori ahal duen bezala: berehala agur esaten dio eta Carlosek musua eman nahi dionean Lola izurtu egiten da (14. irudia). Aldentzean, pertsonaia nagusiak Carlosek bere bizitza berreraiki duela eta aita izango dela ikus dezake (15. irudia). Jarraieran Truebak tunel baten bidez irudikatzen duen bezala, traumak gainditzeak min egiten du, baina herri batek aurrera jarrai dezan beharrezko jarduera da hura. Colón enparantzako tunel ilunean sartzen da Lola, Carlosek gogora ekarri dion iraganean pentsatuz: asko sufritzen du eta negarrez hasten da (16. irudia). Iraganaren erreskate lan horri esker iraganeko oihartzun eta mamuekin borrokatzen da. Oinazea, ordea, bertan gelditzen da; tunelaren itzalpea traumak dakarren ilunpearen adierazpena da, eta hura zeharkatzea trauma gainditzearen seinalea. Antzeman daitekeenez, protagonistak aurpegia askoz ere alaiagoa du tunelaren amaieran, trauma gaindituta (17. irudia). Zuzendariak tuneleko ur-igarobidea erabili du (16 eta 17. irudiak) denboraren igarotzearen metafora gisa.



14. irudia



15. irudia



16. irudia



17. irudia

Bi interes uztartzen dira: kanpokoa eta barnekoa. Sánchez Mazasen istorioak gero eta arreta gehiago piztu, Conchirekiko interesa ere gero eta handiagoa da, horrela, ezagutzen ez duen bere barne-barneko sentimenduaz ohartzen da Lola. Hasieran, oraindik gerraren jazoeran lanean ari ez denean, irakasleak Conchi mespretxuz tratatzen du, baina, esku artean duena ikuskatzean, bere lagun berriarekin dituen sentimenduak arakutzen hasten da. Adierazten den lehen aldia da, Lola liburu-dendara joaten denean Sánchez Mazas eta Pascual Aguilar bezalako autore falangisten liburuak erostera. Han, horiek irakurtzen ari den bitartean, Conchi sartzen da, eta liburua hartzeko besoa luzatzen duenean, idazleak ordura arte emakume bati inoiz begiratu ez dion moduan begiratzen dio. Ikus-entzuleari ulergarriago egiteko, ordura arte izan duen doinuaren ildo apurtuko du filmak, musika alaia lehen aldiz sartuz: melodia berri bat, sentipen berri bati laguntzeko. Bitartean, liburuan ezkutatuta (18. irudia), plano subjektibo batek Lola arreta zertan jartzen ari den antzemateko aukera ematen dio ikusleari. Horrela, Lolak, gonamotza daramaten hanketatik hasita, Conchiri behetik gora begiratzen dio mugimendu panoramiko batekin (19, 20, 21 eta 22. irudiak). Neska hori da Lolaren sentimendu ezkutua pizten duena eta, beraz, zenbat eta gehiago sakondu memoria historikoan, orduan eta gehiago daki bere barneaz, eta gusturago ere badago bere lagun berriarekin, maite duen ala ez zalantzan duelarik. Sexualitatea da, agian, norberak bere buruaz dakien lehen ezaugarrietako bat; beraz, ezbai horretan, protagonista konturatzen da ez dakiela ezer bere buruaz, hain zuzen ere, bere iraganaz ez dakien gizarte batek bezala. Lolak Conchiri uko egiten dio, ziurrenik ez delako sexu bereko batekin sexu harremanak izatera ausartzen. Hori sinbolismoz beteta dago,



Trantsizioan hazitako emakume bat bere sexualitatea zapaltzera behartuta sentitzen baita oraindik. Conchik dioen bezala, horrek ez dio uzten besteen aurrean biluzten. Horren harira, Truebak oso modu egokian erabaki du protagonista emakumea izatea, horrela bere barruari buruz ezer gutxi dakiela gehiago azpimarratzen baita.



18. irudia



19. irudia



20. irudia



21. irudia



22. irudia

Hala, Conchi pertsonaiaren zeregina istorioari oxigenoa eskaintzea da, alegia, bera da filmean jorratzen den tragediaren kontrapuntua. Ikus-entzulea gertakari latz horretatik aldiro aldentzeko bidea litzateke. Eta, era berean, pertsonaia ere erabakigarria da traman, Lolaren etengabeko segurtasun falta ezaren aurrean, bere erara adimentsua, ausarta eta eskuzabala baita, protagonistari falta zaion ilusioa eskainiz. Pertsonaia honek emandako animoei esker, Lolak aurrera jarraitzen du ikerketan: «Nos va a salir un libro que te cagas», gogo handiz esaten dio pitonisa kazetariari. Euren arteko erlazioa goitik beherakoa da: pelikularen hasieran, Lola liburuak idazten dituen unibertsitateko irakaslea den heinean, agureak engainatzen bizi den Conchiren gaintetik aurkitzen da, baina, bukaeran, pitonisa da protagonistaren gainean kokatzen dena, hain zuzen ere, berak dakizkien gauza asko Lolari irakasten dizkiolako. Bestalde, pertsonaia hori pitonisa izanik, etorkizuna da. Kontuan izanik protagonistak harreman berezia duela pitonisarekin iragana berreskuratzeko, esan daiteke iragana eta etorkizuna uztartzen ari direla.

Protagonista emakumea izateak tentsio interesgarriak eragiten ditu, gizonak sortu ezin dituenak. Eta zuzendariak oso ondo ulertu du: «El cine sólo avanza, como la vida, en función de un conflicto y una tensión. Cada secuencia engloba un conflicto y una resolución a ese conflicto y una tensión sostenida hasta la resolución final» (Cercas eta Trueba, 2003, 92. or.). Gauzak horrela, filmeko protagonistak Conchirekin duen tentsio sexuala askoz ere biziagoa da eleberriarena baino, inplizituki, Lolaren sexualitatearen ezkutukeria dakarrelako. Mirallosekin sortzen den harremana ere bestelakoa da ezinbestean. Truebak aitortzen duenez, sexu aldaketak istorioaren aukerak biderkatzen ditu.

De pronto, tenía más valor una mujer sola por el bosque que un hombre solo. Visual, gráfica y emocionalmente tenía más valor esa mujer sola recorriendo el Collell, no me preguntes por qué. La relación padre-hija me parecía menos evidente que la relación padre-hijo, menos trabajada, menos vista. Y la relación mujer-guerra civil también. (Cercas eta Trueba, 2003, 93-94. or.)

Baina badira beste irakurketa batzuk ere. Adibidez, Mabreyk (2007) genero-ikuspegitik aztertu du filma, eta, bere ustez, protagonista emakumea izatea, eta mindua, traizionatuta, zalantzati eta depresibo agertzen den heinean, fokua aldatu egiten da, atzera bueltarik ez duten bi gertakari nabarmenduz: batetik, diktadura amaitu zenean herritar guztiek, oro har, eta bereziki, emakumeek aintzat hartuko zuten iraultza politikorik ez izatea, eta, bestetik, desilusio politikoa eta gainbehera ekarri zuen materialismoa.

Film simetriko den heinean, hasieran Lolari aita hiltzen zaio¹¹ barnean duen mina sendotuz, baina azkenean bere aita berreskuratzen du. Modu sinbolikoan bada ere, Miralles galdu zuen aita da, eta, beraz, besarkada batekin agurtzen du berreskuratzean (23. irudia).



23. irudia

Lolak, Mirallosek, Conchik eta Gastonek bakardadea dute ezaugarri komun. Lau pertsonaiak bakartuta sentitzen dira: Lola depresioak jotako kazetaria da, bizirik jarraitzeko zerk bultzatzen duen ez dakiela; Miralles Frantzian galdutako espainiar gerlaria da, faxismoaren aurka bizia emategatik eskerrak inork eman ez dizkiolarik. Hain bakartua sentitzen da, ezen Gironako kanping-era joaten den bakoitzean urdanga baten konpainia ordaintzen duela; Conchi alde batetik bestera jendeari etorkizuna irakurtzen dion pitonisa bat da; eta Gaston, aitona-amona alkizarrek gerratik Amerikara ihes egin zuten euskal arbasoak dituen mexikar bat. Gironan dago bere jatorriaz gehiago jakiteko asmoz. Horren atzean ahaidetasun kontzeptua dago, non, Lolaren bidean, laurak bat datozen. Horregatik, filmaren amaieran, Lola Mirallesengandik aldentzen denean, pertsonaia horiekin guztiekin itzuliko

¹¹ Hemen ere aldaketa nabarmena nabari daiteke eleberraren eta filmaren artean. Eleberrian Lolaren aita hilda dago hasieratik, baina jokabide literario hori ezin da zinemara horrela eraman. Horregatik, Truebak bere aita bizirik erakusten du, ondoren hiltzeko. Horrek erakusten du zinema eta literatura erabat desberdinak direla eta bakoitzak bere erara egin behar duela.





dela dio. Horren atzean familia berri bat sortzeko ideia legoke. Ez da kasualitatea azken plano honetan, kamera subjektiboaren bidez, protagonistak eta ikus-entzuleak ikuspuntu berdina partekatzea.

Beraz, ikusi den bezala, *Soldados de Salaminan* narrazioa ezagutzaren arabera egituratzen da. Ikuspegi horretatik, Del Pozo Ortea (2007) haratago doa esanez egitura mitikoa duela, amaiera kaotikotik hasita, lehen mailako ordena berrezartzera bideratzen baita. Gizarte bakoitzak, garai bakoitzak eta, are gehiago, gizabanakoak bere burua azaltzeko eta bizirauteko mitologia garatzen duela kontuan hartuta, autore horrek dio giza sorkuntza hori ideologia totalitarioen eskuetan suntsitzailea dela, baina bere erabilera noble eta humanistikoekin gauzatuz gero, berrerosle bihurtzen dela:

El mito es así utilizado en “*Soldados*” como una herramienta terapéutica ya que permite entrar en la memoria colectiva y en el inconsciente colectivo español para así comprender intelectualmente la creación de los discursos ideológicos, lo cual, como el autor nos avisa, no es sinónimo de justificar. La reconciliación con el momento presente precisa una reconciliación con los fantasmas del pasado, con el trauma español, para que se pueda mirar hacia el futuro. (Del Pozo Ortea 2007, 89. or.)

Hala, *Soldados de Salaminan* adierazitako mitoaren erabilera historikoak azaltzen ditu. Narrazioak mitoaren bi aldeak erakusten ditu: batetik, suntsitzailea, hau da, ideologo falangistarena, eta, bestetik, nobleena, milizianoarena. Lolak pertsonaien psikismoan egindako ibilbidea, beraz, inkontziente kolektiboaren alderdiari dagokio, Sánchez Mazas, Miralles eta Machadoren inkontzientean sartzen dena, baina baita protagonista beraren inkontzientean ere. Nolanahi ere, istorioak inkontziente kolektibo ororen energiak berreskuratzea dakarrela uste du, izendatzaile komun bat erakusten baitute, orekaren bilaketa, eta ez basakeriara itzultzeko sena. Horrela, Jungek definitutako heroien mito berria gogorarazten du: bilaketaren mitoa. Horren arabera, heroiak proba batzuk gainditu behar ditu azkenean heldutasun -eta birsorkuntza- egoerara iristeko. Jungen arabera, bilaketaren mitoak adimenaren egitura unibertsala adierazten du eta, beraz, heroien bilaketa hori azpimundura jaitziz egiten duen bilaketa hori mundu inkontzientea litzateke. Baina beherakada hori ez da infantilismora itzultzea, baizik eta nortasuna berriz integratzea. Hau izango zen Campbellek beranduago garatuko zuen monomitoaren hazia. Bere kontzepzioa Jungen ametsen interpretazioaren metodoarekin estuki lotua dago, zati handi batean, interpretazio sinbolikoaren menpe dagoena.

Lolak inkontzientearen azpimundura bidaiatu behar du eta misterioa bera esperimentatu, bilaketaren arrazoia bere erantzuna izan dadin, bere heldutasuna eta biziaren birsorkuntza lortzeko. Ikertzen ari den protagonistetako bat ustekabeen bizirik dagoela jakiteak motibazio gisa balio dio heroiari ikerketarekin jarraitzeko. Zentzu honetan, filmean baso baten nonahikotasuna nagusitzen da. Del Pozo Ortearekin bat, basoa inkontzientearen mundutzat har daiteke, eta heroiak beherantz doa kontzienteki bere errealitatean bertan dagoena sartu ahal izateko. Narrazioetan, basoak zama handia du: *Gilgameshen Epopeian* (K.a. XXVII. mendean idatzia), basoak, mundu tradizionala eta beste mundua banatzen zituen; Virgilioarentzat, basoak, konnotazio bera zuen *Aeneis* K. a. I. mendean idatzi zuenean;

Cortes literaturan gainditu beharreko froga gisa aurkezten da; Cirlolek (1982), aldiz, “azpi-bizimodu” bat dela dio, negatiboari lotutako eta munduko beheko mailetan dagoen zezenketa-leku bat; Chevalierren aburuz (1986), leku ikusezin, irteera eta itzalik gabea, hotza, ilunpez, munstroz eta deabruz betea. Beraz, basoa misterioaren eta ezezagunaren eszenatokia da. «Supone la entrada en el mundo de las Hades, tal como ocurre en la Metamorfosis de Ovidio o en el encantamiento de Euridice, la amada de Orfeo», dio Del Pozo Orteak (2007, 69. or.). Basoaren xarmak ia pertsonaia guztiei eragiten die. Horregatik, istorioa hitz egiten duten ahots, ikuspegi eta ideologiaren multzo gisa aurkezten da. Guztion barnealderako bidaia da, oroimen aitzindari batetik egindako bidaia, non iragana eta oraina batzen diren.

5.4. KONTAKIZUNAREN EGIASKOTASUNA

Hasieran gerra-gertaera bat baino ez denerako hurbilketa, hots, fusilamendu baten istorioa, ipuin gisa aurkezten zaio protagonistari. Berak fikzioaren eta errealitatearen arteko harremanak estutzea du helburu. Narrazioan pertsonaien eta herri oso baten sentipenak eta jarduerak nahasteaz gain, *Faction* generoa izanik, errealitatea fikzioarekin endredatzen da, eta ikusleari oso zaila egiten zaio bi horiek bereiztea. Errekurtso horretaz baliatzen da, hain zuzen ere, *Soldados de Salaminaren* kontakizuna. Argumentuak gertakariei buruzko informazio zehatza ematen du, ez pertsonaiei buruzkoa, benetako pertsonen buruzkoa baizik, eta ez dira inoren oroitzapen subjektiboak, berreraikuntza historiografikoko lan baten ondorio baizik. Horregatik, Del Pozo Orteak (2007) hibrido postmodernotzat jo du narrazioa, fikzioarekin eta errealitatearekin jokatzeko duelako, hain zuzen ere.

Irudiaren tratamenduaren bidez, Truebak oso ondo bereizten ditu bi garaiak. Gaurko eguna irudikatze, kolore errealistak erabili ditu, industria zinematografikoak ohi duen itxurarekin; Gerra Zibileko gertakizunak antzezteko, berriz, irudi ilunagoak erabili ditu. Teknika hori sarritan erabili da eta ez du aparteko aipamenik merezi. Bai, ordea, zinema-kontakizunari egiaskotasuna emateko Truebak sekuentzia bereko irudi faktikoak (24., 25. eta 26. irudiak) eta fikziozkoak (27., 28. eta 29. irudiak) behin eta berriz konbinatzen dituela. Adibidez, Sánchez Mazasek kargua hartzen duenean, izendapena faktikoa den bitartean, zina fikziozkoa da. Ikus daitekeenez, Francoren benetako irudiak sartu dituzte zina irakurtzen (30. irudia) eta, berehala, intelektual falangistaren zin egiteko unea helarazteko, irudi antzeztuak barneratu dituzte, jarraipena emanez (31. irudia). Oso ohikoa da irudi faktikoei jarraipena ematen dieten fikziozko irudiak gehitzea. Teknikoki, zuri-beltzean antzeztutako irudiak jartzeaz eta eskala gris bera erabiltzeaz gain, bi irudi-mota horiei garau bera gainjarri zaie antzeko itxura izan dezaten, nahiz eta benetako irudiek film zaharren ohiko garau daramaten. Nodoaren *off*-eko ahotsak, gainera, sinesgarritasun osoa ematen dio.





24. irudia



25. irudia



26. irudia



27. irudia



28. irudia



29. irudia



30. irudia



31. irudia

Baina, ikus-entzunezko teknikez baliatzeaz gain, Trueba haratago doa, kontakizuna egituratuta dagoen oinarrizko elementuetan mundu faktikoa eta fikzioa tartekatuz. Sánchez Mazasen pertsonaia berreraikitze lanak benetako gertaeretan oinarritu nahi du etengabe. Horrela, oroimenaren berreskurapenean, lekukoaren adierazpenetan –zuzenak eta zeharkakoak– oinarritzen den ikus-entzunezko honetan, nekez antzeman daiteke zeintzuk diren pertsonaia errealak eta fikziozkoak. Adibide bezala, José Antonio Julio Onésimo *Chicho* Sánchez Ferlosiok –Sánchez Mazasen semea– egindako kolaborazioa legoke. Bertan, bere aitaren ihesari buruzko xehetasunak Lolari ematen dizkio, txikitan kontatutako istorioetan oinarrituta (32. irudia). Era berean, Joaquim Figuerasek (33. irudia) eta Daniel Angelatsek (34. irudia) –“basoko lagunak”– ere parte hartzen dute, baita Jaume Figuerasek (35. irudia), Pere Figuerasen semeak eta Joaquim Figuerasen ilobak ere. Errodaje taldeari fusilamenduaren kokapen zehatza erakutsi dion herritarra ere agertzen da –gerran gizon hark aurkitutako fusilatuen gorpuak lurperatzen lagundu zuen– (36. irudia). Pertsonaia horiek guztiek beren burua interpretatzen dute eta gertakari historikoen lekukotza ematen dute, filmaren ikerketa-atalari forma dokumentala emanez. Kredituetan argi adierazten den bezala, lekukoek parte hartu dute beren testigantza emateko (37. irudia). Horrela, pertsonaia batzuk benetakoak diren heinean, beste batzuk irudikatuak dira, eta badaude ere fikziozkoak.



32. irudia



33. irudia



34. irudia



35. irudia



36. irudia



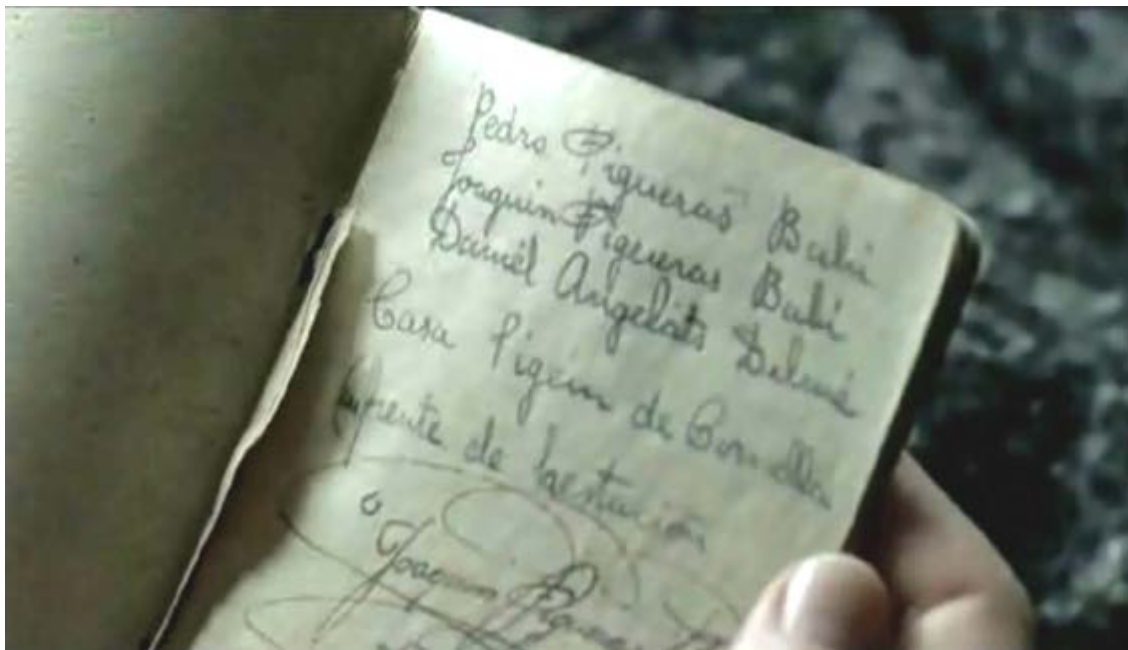
37. irudia

Era berean, jatorrizko izen batzuk bere horretan dirauten bitartean, beste batzuk aldatu egiten dira. Adibidez, Miquel Aguirre Gerra Zibileko aditua Miguel Aguirre da pelikuan. Lehen aipatu bezala, protagonistak Javier Cercas du izena eleberrian. Autore eta pertsonaien izenak partekatzeaz gain, idazlearen bizitzaren hainbat kontu ere dituzte elkarren artean. Bada, filmean ere, hori mantendu egiten da. Istoriaren protagonista emakume bat bada ere, abizena –Cercas– mantendu egiten da, egilearen hainbat gauza bezala.

Azkenik, esan behar da Sánchez Mazasen liburuxka ere benetakoa dela (38. irudia), eta horrek erabat zailtzen du egiazkoa eta fikzioa bereiztea. Horregatik, jende askok fikzioa errealitatetzat jo du zuzendariaren arreta piztuz:



Pasaron cosas estupendas. El Mas de la Casanova, un sitio precioso en su destrucción actual, tenía un pajar donde Sánchez Mazas se refugió con “los amigos del bosque”. Como ese pajar ya no existe, nuestro decorador, Salvador Parra, lo construyó en cartón piedra y paja frente al Mas de la Casanova que también reconstruyó y acondicionó para el rodaje. Cuál es mi sorpresa cuando un día, en el informativo de Tele 5 donde están dando un reportaje sobre lugares en que transcurrió la historia de Soldados de Salamina, la reportera dice: “Aquí, en este humilde pajar, se refugió Sánchez Mazas. Observen qué bien se conserva después de más de sesenta años. En este lugar parece que el tiempo se ha detenido”. (Cercas eta Trueba, 2003, 82-83 or.)



38. irudia

Horrela, Truebak benetako kokalekuak eta asmatutakoak erakusten ditu, filmari oso ukitu interesgarria eskainiz.

Mundu faktikoa eta fikziozkoa bereiztea lan zaila dela erakusten duen beste adibide bat da jende askok Miralles benetakoa dela ulertu duela, eta horregatik hamaika mezu elektronikoko bidali dizkietela bai egileari bai zuzendariari milizianoarekin hitz egin nahian. Are gehiago, ustez heroia bizi den Dijongo (Frantzia) egoitzan hainbat telefono-dei jaso dira Miralles famatuarekin hitz egiteko (Cercas eta Trueba, 2003, 125. or.). Argi utzi behar da Miralles benetako gertakari batean oinarritutako fikziozko pertsonaia dela. Hau da, Sánchez Mazasek bizirik jarraitu zuen, salatu ez zuen miliziano errepublikano bati esker, eta, hortik aurrera, fikziozko historia garatu da. Egia da Javier Cercasek Dijonen bizi omen zen soldadu errepublikar ohi baten berri bazekiela eta haren bila ibili zela, baina ez zuen inoiz aurkitu. Ondoren, egileak falangista bizirik utzi zuen soldadu gaztea eta aurkitu ez zuen miliziano ohia pertsona berdinak bailiran lotu zuen eleberrian.

5.5. MEMORIEN IRUDIKAPENA



Filmaren planteamendua da memoria ezagutzarako eta egiarako sarbidea dela, eta, beraz, memoriaren berreskurapenari egindako omenaldi xumea da. Estatu espainiarrean oroimena berreskuratzeko zailtasunik handiena adostasun falta da; horregatik, kazetariak Antonio Machadori buruz idazten duen lehen artikuluak kritika ugari jasotzen ditu, aldekoak eta kontrakoak. Egun batzuen ondoren, hiru gutun jasotzen ditu: lehenengo biek artikulua gaitzesten dute, hirugarren gutuna, Miguel Aguirre izeneko historialariak sinatua, Collelleko fusilamenduari buruzko informazioa ematen dio. Hau da, egiaren argipenean, batzuek irainak botatzen dituzten bitartean, beste batzuek laguntza eskaintzen dute. Oso adierazgarria da Aguirrek nola pasatzen dion protagonistari Jaume Figuerasen telefono-zenbakia (39. irudia): euripean, zenbakia idazten dio eskuan boligrafo batekin. Memoria berreskuratzeko izan dituen zailtasunak adierazteko modu bat da, banakako ekimenak baitira oroimena berreskuratu dutenak, izerditan eta dirutza xahutuz. Eskuzabaltasun horren adibide argia da Aguirrek aterkia Lolari uzten diola, bera busti egingo den arren: «¡No, no, no! Quédate el paraguas, ya me lo devolverás», dio Aguirrek.



39. irudia

*Soldados de Salamina*ren bilbeak oroimena eraikitzeke hainbat prozesu gogorarazten ditu, batez ere adiera metaforikoetan. Hiru belaunaldi eta hiru ahots Gerra Zibilaren aurrean: gerrako garaikideak, gerraosteko belaunaldiak eta narratzaile berriak. Hala, memoria desberdinen irudikapena egiten du. Alde batetik, gerra bizi zutenen memoria legoke, Miralles, Daniel Angelats eta Joaquim Figuerasen eskutik. Jaume Figueras eta Sánchez Ferlosio ondorengo belaunaldiko irudiak dira. Lehenengoa Pere Figuerasen semea eta Joaquim Figuerasen iloba



da, biak Sánchez Mazasen “basoko lagunak”, eta bigarrena, aldiz, intelektual falangistaren semea da. Beraz, simetria bat dago gerra osteko belaunaldia irudikatzeko orduan. Bizirik atera zirenen testigantzen bidez memoria berreskuratzen saiatzen da, baina Del Pozo Orteak (2007, 35. or.) adierazten duen bezala, memoria mota hori problematikoa da, gizon horien oroimenean fantasia baitago. Lola memoria berreskuratu nahi duen narratzaile berria da; bigarren belaunaldikoa bada ere –bere aitak gerran parte hartu zuen–, Jaume Figueras eta Sánchez Ferlosio baino askoz gazteagoa da, horregatik, hirugarren belaunalditik gertu dago. Azkenik, Gaston tentsio sexualeko pertsonaia izateaz gain, hirugarren belaunaldiko antzezpena ere bada, gerrako iheslarien bilobena, hain zuzen ere. Erbusteratuen oroimena du bere baitan.

Hortik abiatuta, interesgarria da pertsonaia bakoitzaren jokabidea aztertzea, gizartean izandako bilakaera ulertzeko. Zentzu horretan, Mirallesen kontakizunak du pisu behinena; filmaren zati handienean Lola pertsonaia gidaria milizianoak une erabakigarri hartan zer pentsatu zuen jakiten saiatzen da, ikus-entzuleari irrika bera eraginez. Bada, ikus-entzuleek, Lolarekin batera, bere idealen aldeko borrokalari ohia aurkituko dute, erabat desengainatuta, ahaztuta eta etsita. Hainbat gerratan ausaz borrokatu ondoren, pertsonaia honek duen kamusada guztiz ulergarria da eta esaldi sinboliko batekin hartzen du Lola: «Llega usted un poco tarde». Lolari baino, gizarteari egiten dio mespretxua. Diktadura duela urte dexente amaitu bazen ere, ez du inolako aitortzarik izan demokraziaren alde bizitza osoa emateagatik, eta inor ez da berataz gogoratu. Gorputz osoan dituen orbainek, eta bereziki aurpegia bitan zatitzen duenak, min hori adierazten dute. Ez dirudi zauri horiek behar bezala itxita daudenik.

Miralles Lolaren istorioa “osorik” egoteko falta zaion zatia da. Horrela, narratzaile berriak heroi anonimoak bizirik mantentzeko konpromisoa hartzen du. Lehen aipatu bezala, Halbwachs (1950) memoria indibiduala osatzen duten erreferentzia-puntuen garrantziaz ari da, horiek banakakotik kolektibora igarotzen baitira. Bada, filmean proposatzen dena da memoria kolektibo bat eraikitzen lagunduko luketen memoria indibidualak bizirik mantentzea, kasu honetan, liburu baten idazketaren bidez.

Aurreko belaunaldiekin alderatuta, hirugarren belaunaldiko bi pertsonaiak aktiboak dira oroimena berreskuratzeko: bata eta besteak beren borondatez jarduten dute; gainerakoek jarrera pasiboa dute eta, Lola haiekin harremanean jartzen da. Baina, era berean, esan behar da hasieran Lolak ez duela memoriarekiko interesik adierazten. Nolabait, bera pertsonaia pasibo bezala hasten da oroimena berreskuratzen, eta, gaian sakondu ahala, bere interesa hazten doa, jarrera aktiboa azalduz. Beraz, memoria historikoa berreskuratzeko grina ez da hirugarren belaunaldiaren ezaugarri bereizgarria DNAn, prozesu luze baten bidez garatutako ezaugarria baizik.

Baina, Mirallosez gain, gerra gertutik bizi zutenen kontakizun gehiago daude. Collelleko fusilamendutik ihes egin zuten bi gatibuen kontakizunak dira bere adierazpen nagusia. Biek idatzi zituzten bizitako abentura guztiak, Sánchez Mazasek eskuz idatzitako liburuxka batean, eta Jesús Pascualek, *Yo también fui asesinado por los rojos* liburuan (40. irudia). Horiei esker, narratzaile garaikideak gertaera berreraiki dezake. Azpimarratzekoa da, halaber, faxistak liburuxkan egindako hausnarketek ez zutela inoiz argia ikusi; nahiz

eta horri buruzko liburu bat idatziko zuela esan, Sánchez Mazasek ez zuen hitza bete. Erregimen berria garaituen memoria lurperatzen saiatzen ari zen unean, milizianoaz eta “basoko lagunetaz” berba egiteak oroimena gizarteratzea izango zen. Baina, intelektual falangistaren liburuxkak barnean idatzita daukana baino askoz gehiago esaten du: izan ere, orrialde bat falta zaio. Joaquim eta Pere Figuerasen aita Sánchez Mazas ministroarengana joan zen bere semea askatzeko asmoz. Orrialde hau galtzaileek jasandako errepresioaren adierazpena da. Figueras familiarena gerraosteko milaka istorio indibidualen adibidea baino ez da, hamaika eta bi egin behar izan baitzituzten aurrera egiteko. «La guerra está llena de historias novelescas», dio Miguel Aguirrek, eta ez zaio arrazoirik falta. Joaquim Figuerasek ondo adierazten du hori:

«Cuando acabó la guerra no fue igual para todos. A los de allá les fue muy bien, pero a los que estábamos aquí no nos fue tan bien. Metieron en la cárcel a todos y entre ellos a mi hermano Pere. Entonces mi padre, como tenía este aval se fue a Burgos. Cogió una maleta y se fue a Burgos y allí pidió audiencia con el ministro Sánchez Mazas. Y parece ser que él recordó en nombre y dijo: “¿Un señor que se llama Figueras?, que pase”. Mi padre le entrego la hoja y Sánchez Mazas le dijo: “Señor Figueras, váyase tranquilo que cuando llegue, allí estará su hijo”. Y así fue».



40. irudia

Mirallesekin gertatu ez bezala, Sánchez Mazasen pertsonaia hainbat ikuspegitatik berreraikitzen da, Lolaren kontakizunari ehundura interesgarri bat eskainiz. Bere benetako dokumentalak gertakari historikoen eta fikzioarekin bat datozen eta egiazkoak izan litezkeen gertakarien berreraikuntzekin konbinatzen dira. Gainera, basoko lagunak lekukotza eskaintzen da, euren nortasuna ezagutzera emanez. Eta, azkenik, semearen lekukotza dago, publikoa ez den zatia hartzen duena, hau da, aitaren zatia, bere gizatasuna erakusten duena. Horrela, Sánchez Mazasen nortasuna eraikitzen da pertsonaia eta pertsona gisa. Falangistaz hainbeste jakiteak, eta aldi berean milizianoaz hain gutxi jakiteak, Lolak eta ikus-entzuleak azken horrekiko jakin-mina areagotzen du: nolakoa da bera? Eta, batez ere, zer pentsatu zuen une hartan?





Bestalde, oso interesgarria da bitarteko belaunaldiaren portaera ere aztertzea, gerrako parte-hartzaileen seme-alabak. Bada, jatorri ezberdinetatik etorri arren, Jaume Figuerasek eta Sánchez Ferlosiok ezaugarri komun bat dute: ahanztura. Biek onartzen dute ez zutela arretarik jartzen aitzak gerrako gertaerak kontatzen zizkienean. Ez dago bereizterik *memoria ofizialaren* eta *lurpeko memoriaren* artean: aita irabazlea edo galtzailea, seme-alabek ez dute inolako interesik; ez dute gertaera berbizi nahi. Hala ere, biek nolabaiteko damua adierazten dute ahanzturarantz daraman jarrera horrengatik. Gerrako belaunaldiak seme-alabei transmititutakoa hirugarren belaunaldira eramaten du, ahozko memoriaren garrantzia azpimarratuz. Hau da, bigarren belaunaldiko kontakizunaren balioa pertsona bakar baten ikuspegitik hartzen du. Sánchez Ferlosioren adierazpenetatik oroimenaren iragazkortasuna antzeman daiteke: «Se puso a correr [bere aita] y se cayó en un hoyo. Entonces, se agazapó como pudo y, según contaba, creía haber observado que alguien se asomaba e incluso que le veía, o él al menos creía recordar haber visto la silueta».

Ondarearen irudikapen zuzena ez ezik, antzezpen metaforikoa ere badago. Zentzu honetan, Lolaren aitaren arropa, gerra bizi izan zutenen ondarea da, horregatik Lolak ez du etxera eramaten, maleta batean txukunduta, zahar-egoitzako harreran uzten du norbaitek erabil dezan (41. irudia). Ondarea eskuz aldatzen da. Ordura arte, familiakoek arropa etxera ekartzea zen ohikoena, baina Lola beste belaunaldikoa da; beraz, ondarea etxean gorde beharrean, hura kaleratzeko beharra sentitzen du, eta hori horrela interpretatu behar da; izan ere, Cifre Wibrowren arabera (2012, 217. or.), Cercasek oroimenaren birkonfigurazioa belaunaldi-errelebo gisa irakurtzen du. Eleberriarren egileak nabarmentzen duen lehenengo gauza da Gerra Zibilaren historia ez dutela protagonistek kudeatu, bigarren belaunaldiko kideek baizik –bera–; eta, belaunaldien segidan, hurrengo belaunaldiak egindako galderei aurre egin behar die, gai honetan ezjakintasun osoz hezia baita. Cercasen arabera, hirugarren belaunaldiaren bahetik igarotzean oroimenaren historizazio-prozesua agortzen da, bilobei ez baitzaie errua interesatzen, baizik eta «egia besterik ez».



41. irudia

Film honen beste bereizgarria *memoria-gune* askoren agerpena da. Esan bezala, zenbait *memoria-gune* benetakoak diren arren, beste batzuk irudikatuak dira, baina, azken batean, guztiak dira istorioak azaltzen dituzten *memoria-guneak*. Ildo horretan, ekoizpen-taldeak lan zehatza egin du kokalekuak aukeratzeko. *Uruguay* espetxe-ontzia, adibidez, irudi faktiko eta fikziozkoen bidez irudikatzen du. Collelleko santutegia ere ikus daiteke, denbora gutxirako kartzela bihurtua, fusilamendua gertatu zen toki zehatz bezala (42. irudia). Truebak leku horiek iraganean eta gaur egun erakusten ditu, bi garaien arteko lotura azpimarratuz. Adibidez, Collelleko santutegiaren barruan lurtean grabatutakoak, sekuentzia baten amaieran eta bestearen hasieran, oraina eta iragana zuzenean lotzen ditu (43 eta 44. irudiak). Ikus-entzunezko bitarteko hau gehiagotan erabiltzen da (45 eta 46. irudiak; 47 eta 48. irudiak; eta, 49 eta 50. irudiak).



42. irudia. Javier Cercas autoreak, David Trueba zuzendariak eta Ariadna Gil aktoreak fusilatuen omenez Francoren garaian eraikitako oroigarriaren azpian atsedena hartzen filmazioan.

[Iturria: Cercas eta Trueba, 2003.]





43. irudia. Grabatua gaur egun.



44. irudia. Grabatu bera gerra garaian.



45. irudia. Lola fusilamenduaren eremuan.



46. irudia. Eremu berdina, gatibuak fusilatu aurretik.



47. irudia. Lola Collellera autoz heltzen denean ikus-
entzuleak santutegiaren plano orokorra ikusten du.



48. irudia. Collelleko santutegia gerra garaian,
gertuagoko plano baten bidez erakutsia.



49. irudia. Lola santutegiko terraza miatzen.

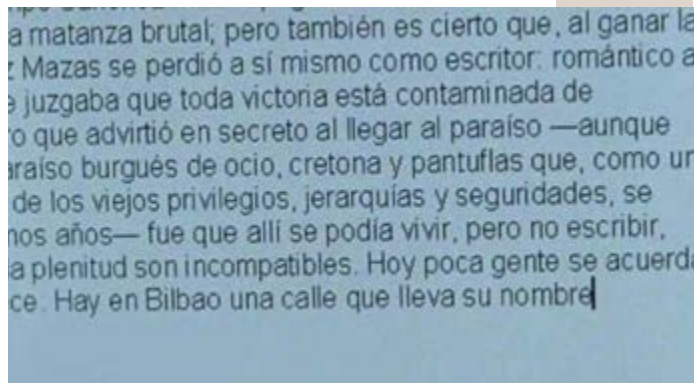


50. irudia. Terraza bera, gerra garaian.

Norak (1997) bereizten duen bezala, *Soldados de Salamina* historiadun *memoria-guneak* ez ezik, historiarik gabekoak ere erakusten ditu Sánchez Mazasen izena zeraman Bilboko kalearen bitartez¹². Lolak kalearen izendapenaren albistea aurkitzen du (51. irudia) eta bere kontakizunera dakar (52. irudia). Beste garai bati erreferentzia eginez, Colón enparantza ere Truebak erakutsiko digun historiarik gabeko beste *memoria-gune* bat izango litzateke.



51. irudia



52. irudia

Azkenik, historia babestu eta gordetzen duen gunea ere azaltzen da, Gironako Artxibategi Historikoa kasu (53. irudia).



53. irudia

Iraganak orainean eragiten du, nahi eta nahi ez, eta garai ezberdinen arteko lotura Miguel Aguirrek egiten du:

«[...] [Jesús Pascualen *Yo fui asesinado por los rojos* liburuari buruz] Repite varias veces la frase de José Antonio Primo de Ribera: “Al final siempre ha sido un pelotón

¹² 2014.eko urrian Lau Haizetara Gogoan koordinadorak ipinitako helegitearen ondorioz eta Bilboko Administrazioarekiko Auzien Lehenengo Epaitegiaren aginduz, Bilboko Udalak Sánchez Mazas pasealekuari izena aldatu zion Memoria Historikoaren Legea betez. Ikus: *El País*. (2014ko urriaren 20a). Bilbao retira el nombre del falangista Rafael Sánchez Mazas de un paseo. https://elpais.com/caa/2014/10/20/paisvasco/1413829135_695952.html



de soldados el que ha salvado la civilización”¹³. Está publicado en septiembre del 81, y no es casual, eh; acuérdate que ese mismo año, en febrero, un pelotón de soldados también quiso salvar la civilización.»

Lolari bere aitaren heriotza –iragana– jakinarazten diotenean, atzeko telebistan –oraina– albistegia ikus daiteke, ETaren ekintza izan daitezkeen irudiekin (54. irudia), iragana eta oraina berriro elkartuz.



54. irudia

Ikusi dugunez, iraganaren, orainaren eta etorkizunaren arteko harremana behin eta berriz adierazten da. Esan bezala, Conchi pitonisa izatea ez da kasualitatea, eta Lola iragana berreskuratzen ari den unean etorkizuna irakurtzen duen pertsonaiaarekin harreman berezia garatzean, iragana eta etorkizuna lotzen ari da. Bestalde, filmaren erdian, protagonistak lagun batek utzitako autoan haurrentzako eserlekua aurkitzen duela ikus daiteke (55. irudia). Oso modu sotilean bada ere, horrek adierazten du behin espero zuen eta inoiz iritsi ez zen semearentzat izango zen aulkia. Haur baten galera etorkizuneko proiektu baten porrota da, eta arranbera esku artean, hain esperotako proiektu batez oroitzen da. Ez da iraganeko kontua bakarrik, etorkizunekoa ere bada. Hurrei buruzko aipamena beste batzuetan egiten da, beti modu sotilean: basoan doanean haurrak jolasean aurkitzen ditu (56. irudia); Núria, kafetegian Jaume Figuerasen zain dagoenean, alboko plazan geratzen da hurrei begira (57. irudia); edo, bestela, unibertsitateko bulegoan ume batek/batzuek eginiko marrazkiak ditu zintzilik (58. irudia). Jaume Figueras itxaroten dagoen sekuentzia horretan, gainera, oso plano esanguratsu bat dago, non, kafetegiaren kanpoko ikuspegitik hartuta, Lola barruan ikusten den, haurra leihoko kristalean gainjarrita duela (59. irudia).

¹³ Filmean Primo de Riberaren esaldia dela esaten bada ere, egiazki, Oswald Spengler filosofo ospetsuarena da *In Decline of the West* (1918) liburuan aipatua.

Hots, etorkizuna iraganaren ispilua da. Horrek guztiak inoiz izan ez zuen semeaz gogoratzea eragiten dio, eta bizirik mantentzen du, Mirallosek egunero gerran hildako heroi anonimoak gogoratzea bizirik mantentzen duen bezala: «**No pasa un día sin que me acuerde de ellos.** [...] A veces sueño con ellos: los veo cómo eran: jóvenes. El tiempo no pasa para ellos. Nadie los recuerda. Y nunca, ningún alcalde miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país llevará su nombre». Horregatik, agian agureak ez du onartu Sánchez Mazasen bizia salbatu zuen milizianoa denik, 60 urte baino gehiago igaro arren, kolektibo baten partaide sentitzen jarraitzen baitu, demokraziaren alde bizia eman ondoren inork bere izena esango ez duen heroi anonimoena. Beraz, Mirallosek beti iraganari begiratzen dion bitartean, Lola erdibidean dago, iraganari eta etorkizunari begira, une batetik bestera egiten. Eta horrek badu bere irudikapen grafikoa: kazetaria hainbatetan ikusten da Gironako hiriburuko Oñar ibaia zeharkatzen duen zubi baten gainean, bi garairen artean (60, 61, 62 eta 63. irudiak).



55. irudia



56. irudia



57. irudia



58. irudia



59. irudia



60. irudia



61. irudia



62. irudia



63. irudia

Beraz, filmak esplizituki eta inplizituki nabarmentzen du memoria kolektiboaren garrantzia. Oso esanguratsua da, adibidez, Lola fusilamendua gertatu zen basotik igarotzen denean, haurrak fusilak simulatzen dituzten makilekin tiro egitera jolasten aurkitzea (57. irudia). Hori gizarte batean memoria kolektiboak duen garrantziaren isla da, historia ahazten duen herria errepikatzen kondenatuta baitago¹⁴. Horregatik, NODOaren eta garaiko irudiak ere oso garrantzitsuak dira, gizartearen oroimenean eragina baitute. Horien bidez gerraz ezer gutxi dakiten XXI. mendeko belaunaldi berriei ohartarazten zaie benetako gerra odoltsua izan zela, eta ez dela film baten fikzio hutsa.

Azken finean, pelikulak agerian uzten du gizakiok eta, beraz, gizarteak, lanketa behar bezala egiten ez badugu, azkarregi ahaztu ohi ditugula bizitako gertaerak. Filmaren hasieran, Lolak oroimena berreskuratzeko egindako lehen keinuari erreparatu besterik ez dago: «Cuesta imaginar los años anteriores a la Guerra Civil en España...», adierazi du kazetariak Antonio Machadori buruz idatzitako artikularen hasieran. Gizartearen ahanzturaren kontrapuntu gisa, zuzendariak hiru minutu “luzetan” protagonistak xehetasunez betetako artikulu bat irakurtzea erabaki du. Ez da ohikoa pertsonaia batek pelikula batean hiru minutuko irakurketa egitea, filmak behar duen erritmoa erabat eteten baita. Truebak jakin badaki, baina arriskatzea erabaki du filmaren oinarria zein izango den azpimarratzeko:

No es habitual comenzar una película con una pausada lectura y menos en estos tiempos donde triunfa la *Mouline Rouge*, cuyos planos no soportan ser más largos de tres segundos. Era una manera de dejar sentadas las bases de esta película en el minuto siete. El que se quiera ir del cine, que se vaya, pero hay un personaje que va a leer durante tres minutos y medio un artículo (Trueba in Cercas eta Trueba, 2003).

Gainera, eszena honen amaieran, filma laburbilduko duen plano interesgarri bat dago, Lolak artikulu irakurri ondoren (64. irudia), aitaren eskuari eusten dion hori. Aita gixajoak ez du erlojua ezertarako behar, zahartzaroko dementzia duen agurea baita, baina, hala eta guztiz ere, erlojua darama eta ez da kasualitatez. Erlojuak denboraren iragaitza adierazten

¹⁴ Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana y Borrás filosofo, saiogile, poeta eta nobelagileari emandako esaldi ospetsua, 1905ean *La razón en el sentido común* obran argitaratua, *La vida de la razón* lanaren bost liburukietako lehena.

du eta daramanak ez du denbora askorik –are gehiago, bizirik ikusten den azken aldia da–. Gerra bizi izan zutenen belaunaldia –aita– desagertzeaz dago eta belaunaldi berriak –Lola– behar duten errekonozimendua lortzen lagunduko die. Lolak aitari eusten dion xehetasunezko plano hori bat dator erabat Mirallesi filmaren amaieran esaten dion esaldiarekin: «No me olvidaré de usted, no me olvidaré de usted; no dejaré que se olviden de usted». Hau da, hildakoak ez ahaztea gure artean bizirik mantentzeko bidetzat hartu behar da. Aita hiltzen denean, alabak erlojuak funtzionatzen duela egiaztatzen du (65. irudia), eta, beraz, denbora aurrera doa, Conchiri elizako kanpaien doinuek gogorarazten dioten bezala. Ordutik aurrera, gogoan edukitzeko, Lolak aitaren erlojua darama eskumuturrean, denboraren joanak oroimenaren aurka egiten baitu (66. irudia).



64. irudia



65. irudia



66. irudia

Azkenik, *Soldados de Salamina* narratzaile berriaren kontakizuna ere erakusten du. Lolak bi aldiz idazten du bere liburua izango denaren lehen parrafoa. Lehenengoan, badirudi estatu-kolpea justifikatzen duela: ezkerak irabazi zuenean indarkeria nagusitu zen, Falangea legez kanpo utzi zuten, buruzagiak espetxeratu zituzten eta horrelako esaldiekin hasten da. Hots, nahikoa arrazoi zeuden estatu-kolpea emateko.

Lola: «La primera vez que oí hablar del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, yo apenas sabía nada de él. Tan sólo que era un escritor y periodista que a su vuelta de la Italia de Mussolini funda la Falange Española, un partido de corte fascista. Colabora en la creación de sus símbolos y se convierte en consejero e ideólogo de su máximo líder, José Antonio Primo de Rivera. Tras el triunfo de la izquierda en las elecciones de 1936, los bandos se radicalizan. En un clima de violencia callejera, la Falange es ilegalizada y sus dirigentes encarcelados: el golpe militar es sólo cuestión de tiempo.»

Memoria hau, historikoki, eskuineko sektoreek elikatu dute, Errepublika garaia gatazkatsu, bortitz eta kaotikotzat joz. Beraz, Lolak lehenengoz idazten duen sarrera beste garai batekoa dela dirudi, eta ez XXI. mendeko narratzaile batena. Are gehiago, Machadori buruz egunkarian argitaratutako aurreneko artikuluen ildotik ere oso urrun dago, demokraziaren harmonian sortzen diren eztabaida osasuntsuak nabarmentzen baititu: «Cuentan que los escritores se reunían en bares y cafés, que se conocían y se trataban los de derechas y los de izquierdas». Zirriborro hori baztertuta, filmaren amaieran behin betiko sarrera izango dena idazten du, erabat desberdina, eta filmak berak egiturari proposatzen duen ibilbide bera planteatzen du, kasu honetan sortze prozesuaren jatorrira itzultzea: «La primera vez que oí



hablar del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, yo solo era una escritora que no escribía». Oraingoan, protagonista istorioaren partaide da; historiaren partaide.

5.6. ONDORIOAK

Soldados de Salaminak memoria historikoa ikuspegi interesgarri batetik jorratzen du. Berez, ez da Gerra Zibilari buruzko filma, nahiz eta hori azaltzen den. Bere argumentua pertsonaiek eraikitzen dute, ez gertakizunak berak. Gerratik urrun, XXI. mendearen hasieran aztertzea proposatzen du, diktadura ondorengo urteetan ez bezala. Indarra huts egindako une historiko baten sentimenduetan eta itxaropenetan jartzen da, non une horretako protagonista anonimoek memoriari uko egin dioten, justiziarik gabeko demokrazia akastunaren alde. Truebaren filmak benetako gertaera bat lurpetik ateratzea lortu du, Espainiako gobernuari kontuak eskatzen zizkieten unean bertan. Era berean, desengainua krisi politiko guztietan agertzen da eta Lolak filmean irudikatzen du hori. Eleberrian ez bezala, filmean heroi garaikidea emakumea izateak gauza asko adierazten ditu, batez ere, emakumeek orain arte gizonek kudeatutako funtsezko eremua aldarrikatu dutela, hau da, emakumeak ere istorioaren partaide direla. Trantsizioak utzitako hutsuneak bete nahi ditu narrazioak, eta XXI. mende hasierako gizartean historia eta memoria bereizten zituen amildegia azpimarratzen du. Filmak Gerra Zibilak utzitako arrastoa erakusten du. Memoriarik gabeko gizarteak –eta, beraz, iraganik gabeko gizarteak–, ez du identitaterik; horregatik da hain garrantzitsua oroimena, historiaren berreraiketa kontakizun gisa ere. Hala ere, bitxia da oroimena berreskuratzean egiten den irakurketa politikoa; izan ere, gerran parte hartu zuten heroi anonimoak gogoan izatea aldarrikatzen da, beren uste ideologikoei erreparatu gabe, hau da, gatazkaren erroari jaramonik egin gabe. Hau da, *Soldados de Salaminak* trantsizioak utzitako hutsunea bete nahi duen arren, ez da garai hartan zabalduetako mezuen irakurketa politikotik gehiegi aldentzen. Egilearen eta zuzendariaren asmoa desberdina bada ere, ez dirudi nahi bezala islatu dutenik obran.

Soldados de Salaminaren planteamendua da gerrako hildakoak gogoratzen diren neurrian bizi direla, eta, adierazten duenez, baldintza kaxkarrenetan ere, gizakiak ongia egiteko gaitasuna du. Truebak oso zorrotz erakutsi ditu milurteko berriaren hasieran gizartean elkarbizitzen diren memoria ezberdinak. Filmak iraganeko oroitzapenak bere osotasunean ulertzeko balio du eta oroitzapen batzuek izan duten igorpena eta besteen ahanzturak ulertzeko gakoak eskaintzen ditu. Zentzu honetan, narrazioa jaso dela onartu behar da eta, gertaera historikoa ikertzeaz gain, adituek oroimenaren inguruan ondorioztatutakoa kontuan hartu dutela nabari da. Todoroven arrastoa ere ikus daiteke, gertaeren narratibak iragan totalitarioa berraztertzea baitakar. Bertan, hiru belaunaldiren oroimena ikus daiteke: gerra bizi zutenena, seme-alabena eta bilobena. Era berean, garai hartako *memoria ofiziala* – Sánchez Mazas eta Pascualen liburua–, eta *lurpeko memoria* ere –Miralles, Joaquim Figueras, Daniel Angelats–. Hala ere, kontuan izan behar da memoria mota hori problematikoa dela, bizirik atera direnen oroimenean ere fantasia baitago. Berdinki, kontakizunaren balioa



lehenesten da, eta onartzen da ordura arte ez zaiola behar besteko arretarik eskaini ez maila publikoan ez pribatuan. Esparru publikoari dagokionez, XXI. mendera arte –Franco hil eta 24 urtera– Errepublikaren eta demokraziaren alde borrokatu ziren gerlariei ez zaie inoiz aitortu egindako sakrifizioa; arlo pribatuan, berriz, Sánchez Ferlosio eta Jaume Figuerasen eskutik aipatzen da seme-alabek ez zietela jaramonik egiten gurasoen kontakizunei. Beraz, narratzaileen belaunaldi berriarekin egoera irauli egiten da eta, aitortza mahai gainean ipintzen da, hau da, oroimena sozializatzen da. Haize bolada fresko honi esker, Sánchez Ferlosio eta Jaume Figueras bezalako semeak gurasoen kontakizunen balioaz ohartzen dira eta nahikoa arreta ez jartzeaz damutzen dira.

Egia faktikoa, funtsezkoa, –hots, egia historikoa– da *Soldados de Salamina*k aldarrikatzen duena, eta oroitzapenaren eraikuntzan oinarritzen da narratzaileari berebiziko garrantzia eskaintzen dioten istorioak azaltzeko. Trantsizioari amaiera bat emateko nahia du. Egiari buruzko hausnarketa: memoria, berriro gerta ez dadin. Horregatik, hainbat *memoria-gune* erakusten ditu. Ikusi den bezala, filmak erreferentzia ugari ditu emandako datuen egiazkotasuna errazteko, baina datu horiek fikzioarekin elkarreragiten dute kontakizuna erakargarri eginez. Elementu faktikoei dagokienez, lehenik eta behin gerra zibilaren gertaera bera dago: Sánchez Mazasen fusilamendua. Ordura arte pertsona gutxik zekiten gertakizuna da, eta, beraz, interesa pizteko gakoa. Bestalde, gertakizuna berreraikitzekeo prozesuak ere elementu faktikoak eta errealak konbinatzen ditu, eta benetako lekukoaren parte-hartzea da adierazpen nagusia. Une horietan, filmak dokumental itxura hartzen du, eta horrek sinesgarritasuna ematen dio kontakizunari. Benetakoa dirudien kontakizun bat aurkezten da. Beraz, zuzendariaren lorpenik handiena da egiazko dirudien unibertso bat eraikitzea lortu duela, nahiz eta asmatutako elementuak barneratu.

Trueba ez da horretara mugatu eta baliabide metaforikoak ere erabili ditu memoria aldarrikatzekeo. Aitaren maletaren bidez garaituen ondareari egiten zaio erreferentzia: belaunaldiz belaunaldi oztopo guztien gainetik igaro den ondare baliotsua. Eta, afera mingarria bada ere, Lolak bere iraganari aurre egitea lortzen du, gizarteak erdietsi dezakeen bezala, 30 urteren buruan askatu gabeko korapiloa solte utziz. Alegia, gatazkaren analisi urrun bat egiteaz gain, korapiloa askatzeko bidea ere proposatzen du: “heroi anonimoei” publikoki eskaintzea merezi duten aitortza. Narrazioa erreprimututako iragana berreskuratzean eraikitzen da, eta orainarekin elkar eragiten jartzen du, etorkizunera begira, adiskidetzeta bilatuz. *Soldados de Salamina*k Estatu espainiarraren historian ahaztutako ahotsak berreskuratzearen aldeko apustua egiteaz gain, gizarteak izan behar dituen erreferente berriak proposatzen ditu.

6. GERTURAKETA BERRIA: LA BUENA NUEVA

(HELENA TABERNA, 2008)

Zuzendaria: Helena Taberna

Estreinaldia: 2008ko azaroaren 14an

Interpreteak: Unax Ugalde (Miguel), Bárbara Goenaga (Margari), Gorka Aginagalde (Hugo), Guillermo Toledo (Antonino), Joseba Apaolaza (gotzaina), Mikel Tello (falangeko kapitaina)

Ekoizlea: LAMIA PRODUCCIONES AUDIOVISUALES, S.L.

Parte-hartzaileak: TVE, S.A., ETB, S.A.

Formatua: 35 mm., kolorea, panoramikoa 1:1,85, 104 min.



Diru-bilketa: 493.389,15 € Ikusleak: 89.249



6.1. SARRERA

1936ko uztailaren 17-18ko altxamenduak modu berezian eragin zion Euskal Herriari: bere lurraldea matxinatuen eta Errepublikarekiko leialen artean banatzeaz gain, altxamenduak katolizismoa eta Eliza penintsulako beste edozein bazterretan baino gehiago zatitu zituen; hortik dator Euskal Herriaren berezitasuna eta alderdi bereizgarria 1936-1939ko Gerra Zibilean. Euskal nazionalismoak Errepublikaren alde egindako aukerak, gudarien batailoiak antolatuz, euskal katolikoak zatitu zituen eta barne-gerra eragin zuen Gerra Zibilaren barnean (Botti, 2007, 486 or.). Alderdi militarrean, alde batetik boluntario karlistak egon ziren, erreketek eta kapilauak, eta, bestetik, gudariak, beren kapilauekin.

Gerra piztu zenetik, espainiar Eliza frankistekin lerrokatu zen argi eta garbi. Matxinatuek beren onurarako baliatuko zuten estatu-kolpearekiko lerrokatze horren jatorriak hainbat arrazoi izan zituen. Elizak II. Errepublikarekin izan zituen harreman txarren oinarritik abiatzen zen, ez bakarrik Errepublikak Eliza jazartzen zuelako, baita erakundeak modernizatzeke joera txikia zuelako eta Gobernu errepublikanoek inposatu nahi zizkioten aldaketak onartu gura ez zuelako ere. Gainera, ez zegoen prest botere-guneak galtzeko, hau da, ez zuen nahi Estatuarekiko zuen lotura galtzea, ezta 1931tik aurrera Espainian ezarri nahi zen ohituren liberaltasunari kontzesioak egiteko ere (Núñez de Prado, 2014, 98. or.).

Gudan zehar, Francok garrantzi esanguratsua eskaini zion Elizari, hain zuzen ere, bere alde egin dezan. Elementu erlijiosoak funtsezkoa izan zen gerraren hasieratik; izan ere, altxamendu militarri beharrezko justifikazioa emateko balio baitzuen, bai barrualdera zein atzerrira begira, legez ezarritako ordenaren aurka matxinatuen irudia garbitzeko (Núñez de Prado, 2014, 97. or.), bai eta egindako sarraskiak justifikatzeko ere. Hala, Elizaren laguntzari esker, kolpe militarri gurutzada erlijiosoaren itxura eman zitzaion:

Ahora bien, es necesario señalar que el levantamiento en su origen no se realizó ni en nombre de la religión, ni tampoco de la monarquía. Se hizo en nombre de España, para salvar una unidad nacional que desde ciertos sectores se consideraba en peligro. Y también se hizo en nombre del orden público y la seguridad, que así mismo se sentía mortalmente amenazada, sobre todo desde la subida al poder del gobierno del Frente Popular¹. (Núñez de Prado, 2014, 97. or.)

Zentzu horretan, erakunde erlijiosoak Euskal Herrian funtzio zehatza eduki zuen:

Nazionalkatolizismo espainiarrak oso ezaugarri bereziak izan zituen Euskal Herrian, bai erregimenaren legitimazio ahaleginen elementu giltzarri gisa eta bai inkulturazio zentralista hispaniarraren tresna gisa ere. Operazio horretan zeregin protagonista izan zuen berrogeigarren urteetako euskal eliza berriak, bere kide nabarmenetako askoren depurazioaren ondoren sortua zen eliza hark. Euskal Herrian nazionalkatolizismoaren lehen helburua ez zen, Estatuaren gainerako lurraldeetan bezala, elizaren eragina berrezartzea, baizik eta funtsean espainiarra zen eliza bat ezartzea, mentalizazio patriotikoaren lana burutu beharko zuena,

¹ Autorearen arabera, baieztapen horrek badu salbuespen bat: Nafarroa. Herrialde horretan gerra konfesionala izan zen hasieratik. Are gehiago, Nafarroan Burgos Espainia frankistaren hiriburuan baino lehenago legeztatu zen Errepublikaren klerikaren aurkako legeriatzat jotzen zen guztia indargabetzea.

zeren eta eskuin politikoak (falangistak, frankistak, monarkikoak, karlistak...) nekez bete baitzezakeen lan hura. (Sánchez Erauskin, 1998, 235. or.)

Garrantzitsua da aipatzea ere, Egoitza Santuak baztertu zuela Espainiako gerra “Gurutzada Santutzat” hartzea, espainiar Elizak, eta bereziki, Isidro Gomá kardinalak egindako saiakera ugariren ostean (Cuenca Toribio, 1989, 822 or.).

Hala, atzeguardia errepublikarrean kolektibo kristauak –apaizak, abadeak, fraileak, monjak...– errepresio bortitza jasan zuen. Paul Preston (2011, 126. or.) historialariaren arabera eremu errepublikarrean 6.000 eliz-gizon eta emakume hil zituzten. Beste batzuk, aldiz, 6.500 hildakotan kokatzen dute kopurua. Baina, zalantzarik ez dago toki askotan jarrera bortitza izan zela kolektibo honen aurka. Hori ez zen gerran hasi, baizik eta lehendik zetorren kontua zen. Ezkerreko sektore ugari arerio nagusitzat jo zuen Eliza Errepublikako garaian. Hori zen, hain zuzen ere, matxinatuek altxamendu militarra burutzeko eman zuten arrazoi nagusienetarikoa: Kristautasunaren defentsa. Juliá Díazek ondo alderatzen ditu errepresio mota biak: «Matar campesinos era la prueba irrefutable del restablecimiento del orden; matar curas demostraba que la revolución estaba en marcha y ningún poder sobre la tierra sería capaz de detenerla» (in Juliá, Casanova, Solé i Sabaté, Villaroya eta Moreno, 1999). Era berean, gerran zehar, ondare katoliko ugari suntsitu zituzten: elizak erre, komentuak bertan behera bota, artelan sakratuak suntsitu... Kontrolik gabeko miliziek egin ohi zituzten horrelakoak. Desjabetzeak ere izan ziren, normalean, desjabetutakoari –eraikinak, lurrak...– erabilera publikoa ematen ziotelarik.

Komunitate kristauaren aurkako errepresioa ez zen modu erregularrean hedatu Errepublikako atzeguardia osoan, baizik eta tokiaren arabera izan zen. Hau da, leku batzuetan apenas errepresiorik jasan ez zuten bitartean, beste batzuetan erabatekoa izan zen –Barbastron, esaterako–. Aipamen berezia merezi dute Hego Euskal Herriko apaizek; izan ere, erlijio kristaua oso errotua zegoen herrian, eta hori zela-eta, ez zuten apenas errepresiorik jasan *gorrien* aldetik. Bai, ordea, bando nazionalen partetik. Eliz-gizon ugari abertzaleak ziren, eta matxinatuek horiek identifikatzeari ekin zioten sartu bezain laster: asko espetxeratuak izan ziren eta 16 apaiz abertzale fusilatu egin zituzten. Euskal klero nazionalistaren errepresioari buruzko datuak ematen dituzten agiriak asko dira, hala nola, kondenaren datak, kondenatutakoen kopuruari buruzko datuak, lekualdatu diren apaizen datuak...

Bi katolizismo izan ziren ala, gai politiko eta nazionalak banatu zituen euskal katolikoak? Alfonso Botti (2007, 455. or.) galdera horri erantzuten saiatu da. Bottik 1936ko otsaileko hauteskunde bezperan EAJko diputatu taldeak Erromara egindako bidaia ekartzen du gogora. Bertan hainbat eskakizun egin zituzten: lehenik, Iruñean egoitza edukiko zuen euskal artxidiozesi bat eratzea; bigarrenik, euskara predikazioan erabiltzea, eta hirugarrenik, eliza-hierarkiaren neutraltasuna EAJk Estatutuaren eta nazionalismoaren arloan egindako jarduketaren aurrean. Diputatuen artean Aguirre eta Irujo izan ziren eta Bermeoko apaiz Evaristo de Echevarrietak lagundu zien. Bertan, Gai Bereziatarako idazkari Pizzardo monsignorearekin hitz egin zuten, eta horrek berehalako hauteskundeetan eskuindarrekin bat egitea gomendatu zien. Euskal ordezkari zarentzat bidaia etsigarria izan zen, baina ez





zuten sozializatu etsipen hori oinarritzko militanteekin. Haien aurrean Erromaren benetako jarrera isiltzea erabaki zuten (Gartzia Isasti, 2010).

Hortik aurrera, Elizan giroa berotu besterik ez zen egin. Alde batetik espainiar Elizak agindu bezala, bando nazionalaren alde egin zutenak zeuden eta, bestetik, espainiar eta euskal Gobernuari leial mantendu ziren fededunak:

Desde el punto de vista teológico-doctrinal, la colaboración con los comunistas fue el punto principal del conflicto entre los católicos nacionalistas vascos, los obispos españoles y la Santa Sede. La explicación de los católicos nacionalistas vascos fue que no se trataba de un compromiso ideológico, ni de un pacto o proyecto común con los enemigos de la Iglesia, sino de una mera coincidencia para la defensa común; más aún, una legítima defensa frente a la agresión-invasión del territorio vasco (Botti, 2007, 489. or.).

Ondorengo hilabeteetan elkarri egindako akusazioak ugaritu ziren. Autore horrek aipatzen duenez, hirugarren jarrera bat ere izan zen: bandorik hautatu ez zuena. Eta hirurek etengabe izan zuten harremana, eta laugarren protagonista bati eragiten saiatu ziren, alegia, Egoitza Santuari. Hala, aipatutako Euskal Herriko gertakizunek, zein hortik kanpoko beste hainbat istiluk, espainiar Elizak eta Vatikanok harreman zaila mantentzea bultzatu zuten (Núñez de Prado 2014an aipatua):

La guerra civil española había supuesto la cristalización de las posiciones de ambas partes. La tirantez mantenida por la tardanza en el reconocimiento del bando nacional, a pesar de la tremenda persecución religiosa en la zona republicana, los planteamientos expeditivos del bando nacional en algunas cuestiones, como fue forzar el abandono del obispo de Vitoria de su diócesis, o, posteriormente, las dificultades puestas a la vuelta a España del cardenal Vidal y Barraquer, la inhibición de la Santa Sede ante la alianza del Partido Nacionalista Vasco con el Frente Popular que perseguía con enorme saña todo lo religioso católico, los intentos de mediación de la Santa Sede, acogidos en Salamanca y luego en Burgos, como intentos de legitimar y favorecer al Partido Nacionalista Vasco y al bando republicano, los contactos de la Santa Sede con la zona republicana y la negativa de la Secretaría de Estado vaticana al reconocimiento de la pervivencia del concordato de 1851, tal como pretendió la diplomacia del general Franco a partir de la llegada a Roma de Yanguas Messía como encargado de negocios ante la Santa Sede, todo ello supuso la apertura de una gran sima de desconfianza en el bando del general Franco” (Marquina Barrio, 2003, 1. or.).

Gauzak horrela, 700 euskal elizgizon baino gehiago errepresaliatu zituzten bando nazionalaren garaipenaren ondoren², doktrina ofiziala ez jarraitzearen akusaziopean.

Baina, barne-liskarrak ez ziren soilik Elizan eman, baizik eta bando nazionalean ere izan ziren. Alde frankistan hiru indar bereiztu daitezke: Euskal Herrian eragin handia zuten karlistak, indartsua zen Eliza eta, bertan apenas presentziarik eduki ez arren kanpoan nabarmen hasten zioan Falangea. Hirurek interes ezberdinak zituzten eta eztabaidak berehala agertu ziren. Karlismoa, Arabako eta Nafarroako indar sozial eta politikoa nagusia izan da mendearen erdialdera arte pasata, eta Bizkaia eta Gipuzkoan presentzia oso nabarmena izan du epe berean. Adituek dioten moduan, Gerra Zibilean jokatu zuten

² El País. (1984ko apirilaren 2a). La Iglesia vasca, de la tradición clerical a la secularización. https://elpais.com/diario/1984/04/02/sociedad/449704804_850215.html



papera, guztiz erabakigarria izan zen Euskal Herri osoan. Gartzia Isastik (2010) gogora ekartzen duenez, gerra piztu eta berehala, eta bereziki bukatu ondoren, karlista gehienak traizionatuta sentitu ziren. Hau da, haiek alderdi politiko berezia ziren, beren programa politiko propioa zuena; Errepublikaren kontra militar matxinatuekin eta Espainiako indar eskuindarrekin –falangistak, monarkikoak, katolikoak...– bat egin zuten, baina beren helburuak zituzten, zehazki, “bidezko” erregea Madrilgo tronuan ezartzea. Martorellen (Gartzia Isastik, 2010an aipatua) arabera, batzuk hasieratik, 1936ko uztailaz geroztik, ikusi zuten militar matxinatuek helburu hori oztopatu egingo zutela; beste urrats bat emanez, karlista gehienek ez zuten adozez onartu Francoren Bateratze Dekretua (1937ko apirilekoa), zeinaren bidez indar politiko guztiak alderdi bakar batean biltzen ziren, buruzagi absolutu bakarra zuena, hots, *Caudillo*-a. Horrela, Martorellek argi azaldu ditu karlistek militar zein falangistekin edukitako tirabira ugari, bai eta datu eta gertaera asko eman ere. Esaterako, Gernikako bonbardaketaren osteko giroa erreketete eta militar frankisten artean:

Igualmente es revelador el enfrentamiento que se produce entre Jaime del Burgo Torres con un mando del arma de Artillería cuando llegaron a Guernica, inmediatamente después de que la aviación alemana bombardeara la villa foral. Del Burgo pudo ver cómo algunos de sus requetés «lloraron de rabia e indignación por lo sucedido» y se quejaba de lo inútil del castigo aéreo cuando el militar le contestó, fuera de sí, que lo mismo había que hacer con toda Vizcaya y Cataluña. Del subido tono se pasó a los insultos, terminando Del Burgo por mentar a la madre de su superior en rango, mientras le agarraba de las solapas. No terminaron a tortas porque, en ese momento, intervino... (Martorell, 2010, 141. or.).

Gernikaren bonbardaketaren ondoren karlistek Gernikako Arbola babesteko zaintza berezia antolatu zuten Jaime del Burgo Torres Bizkaiko erreketete batailoia kapitain nafartarraren aginduz, izan ere, zurrumurrua zabaldu baitzen falangista talde bat Iruñetik zetorrela espresuki zuhaitza moztera. Martorellek gogora ekartzen duenez, karlisten erregegai Don Javier de Borbón-Parma bera Gernikako Arbolan izan zen foruak zin eginez hiru erreketetek agur militararekin erantzuten ziotelarik (1. irudia).



1. irudia. [Iturria: Dinastia Carlista.]



Hortik aurrera, karlistek falangisten aurkako lehia gogorra izan zuten, eta ahal izan zuten guztietan beren antolaketa politiko bereiziari eusten saiatu ziren, beren lidergoarekin eta programarekin. Jakina, alferrik, Francoren lidergo pertsonala nabarmen gailendu baitzen matxinatuek Errepublikaren aurka zuten koalizio eskuindarrean eta, hil arte iraun zuen. Beraz, karlistek istilu asko eduki zituzten gainontzeko altxatuekin, borroka ugari eta, kasu batzuetan, kartzelaldiak ere. Adibidez, Martorellek jakitera ematen duenez, Antonio Arrue euskaltzain karlista Granadako kartzelan bakarturik sartu zuten 1937ko abenduan, hain zuzen ere, Francok karlisten erregegai Don Javier Frantziara ohiltzea erabaki zuenean.

Gerraren amaierak eta Francok faxismoekin izandako amodioak Falangeak aldi labur batean kultura-hegemoniakoa kontrolatzea eragin zuen. Desadostasunak funtsezkoak ziren, eta sinesmen guztiak operazio militarren nagusitasunaren mende zeuden arren, 1938ko otsaileko botereen banaketan, falangistek prentsa eta propagandaren esparrua eskuratu zuten, hezkuntza nazionalkatolikoaren esku utzita, hau da, Elizaren esku (Sánchez Biosca, 2007, 82. or.). Esan bezala, denbora-tartea laburra izan zen -1945era arte-; egin-eginean ere, II. Mundu Gerraren amaierak Francori estrategia aldatzera bultzatu zuen Falangetik urrunduz. Une hartan postulatu ideologiko falangistak alde batera utzi zituen, eta, erregimen frankista nazionalkatolizismoari atxiki zitzaion. Hori dela eta, 1946. urtetik aurrera, Gobernuak zentsura-arloan egiten zuen lana batzarretako eliza-hierarkiaren ordezkariari transferitu zitzaion lege-aldaketan bidez, pribilegioak eta beto-eskubidea emanaz (Colmenero Martínez, 2014, 144. or.). Errealitate hori ez zen aldatuko 1964. urtera arte.

Egia esan, propagandaren arloan falangisten planteamendu erradikalak hasi bezain laster sartu ziren kontraesanean frankismoaren erreakzionarioenekin; haren barruan, militarismoa Elizaren eta kontserbadorismo tradizionalaren eskakizunekin konbinatzen zen. Horrela hasi ziren, 1940tik aurrera, euren arteko liskarrak. Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Antonio de Obregón eta intelektual faxista sorta bat zuzendaritza-ahalmena galduz joan ziren, 1942ko udan karlisten eta falangisten arteko gatazka ireki batek Francori bere helburuetarako oreka onuragarria lortzeko balio izan zion arte, non Serrano Suñer azken kargutik kanpo geratu baitzen (Sánchez Biosca, 2007, 84. or.). Tranchek eta Sánchez Bioscak (2000) adierazten dutenez, ez da kasualitatea garai hartan frankismoari bere historia osoan lagunduko zion albistegi zinematografiko berria sortzea, alegia, NO-DO, 1943ko urtarrilean argitaratu zena, hain zuzen ere, II. Mundu Gerraren garapenak sinbologia faxista erabiltzeko zuhurtasun handiagoa eskatzen zuenean nazioarte mailan. Keinu horrekin, bukatutzat eman daiteke Espainiako faxismoaren ametsaren etapa bat. Hortik aurrera, Falangearen eremu pribilegiatuak sindikatua, etxebizitzaren politika eta Lan Ministerioa izan ziren, baina, besterik ez.

Erregimen berriak errepresio fisikoaz gain, errepresio ideologikoa ere burutu zuen, eta, Elizak funtzio garrantzitsua bete zuen zapalkuntza frankista legitimatzeko. Gerra bukatu ostean Espainiako Eliza katolikoak ez zuen ezer egin bizikidetzaren alde, baizik eta guztiz aurkako, bestelako ideologiak itotzen hasi zen, gudan erreprimituak izan ziren apaizek mendekua hartuz. Arduradun kristau aunitz kargu garrantzitsuak bete zituzten erregimen

berrian. Errepresio morala heriotzera arte praktikatu zuten: exekuzioen atarian, kaperatik behartuta igarotzen zituzten gatibuak jainkoaren aurrean konfesatu dezaten. Gaur egungo historiagile askok bat egiten dute errepresio frankista ezberdina izango zatekeela baldin eta Elizak bestelako jokabidea eduki balu.

Helena Taberna Ayerra zuzendari altsasuarrak aitortu moduan, berak gidatutako *La buena nueva* (2008) filma Espainiako Gerra Zibilean Elizak edukitako zeregina aurrez aurre aztertzen duen lehen filma da. Egia da garai hura jorratzen duten film gehienetan Elizak Francoren bandoarekin eta diktadurarekin edukitako konplizitatea aipatzen dela. Hots, Espainiako Gerra Zibilean eta ondoren Elizak izandako zuzeneko inplikazioa gai polemikoa izanik, Espainiako zineman ez da aintzat hartu. Gerrari eta diktadurari buruzko filmetan apaizen eta mojen presentzia ohikoa den arren, bigarren mailako pertsonaia gisa aurkezten dira nagusiki (Cruz, 2010). Tabernak zuzendutako filmak Elizaren eta bando nazionalen parte hartu zuten hainbat fakzioen arteko harremanak azaltzen ditu, bai eta Elizaren barruan zeuden desadostasunak ere. Aipatu beharra dago, urte berean *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda) estreinatu zela zeinean gai beretsua jorratzen zuen, baina, beste ikuspegi batetik. Handik urte batzuetara, arrakasta handia eduki ez arren, Elizak gerran izandako benetako papera lantzen duten *Un Dios prohibido* (Pablo Moreno, 2012) eta *Bajo un manto de estrellas* (Óscar Parra Carrizosa, 2013) ekoizpenak estreinatu zituzten. Azterketa konparatibo batean, Bernárdez Rodalek (2009) argudiatzen du *Los girasoles ciegos* eta *La buena nueva* pelikulek indarkeria instituzionala salatzeaz gain, gatazka armatuetan parte hartzen dutenen genero indarkeria azaldu eta bakoitzari egotzitako rolak ere zalantzan jartzen dutela. Beste ikerlari batzuen arabera, aztertutako filmak Gerra Zibilaren alderdi ezagun baina esploratu gabea arakaten du. Zehazki, Elizak Francoren errepresioari egindako ekarpen garrantzitsua. Sánchez Noriegak (2012, 258. or.), adibidez, filmak ikuspegi garrantzitsu bati heltzen diola dio: katolizismoak hasitako funtzio politiko eta ideologikoa, egia gertaera txiki baina oso esanguratsuekin osatzeko xedearekin (Sanjuán Bornay, 2015ean aipatua).

La buena nuevaren istorioa idazteko Taberna bere osaba Marino Ayerraren (1903-1988) jazoeretan inspiratu da. Ayerra Altsasuko parrokoa zen eta garaituei lagundu ondoren, Uruguain erbesteratu zen apaizgoa utziz; bere istorioa 1958an Buenos Airesen argitaratutako *No me avergoncé del Evangelio* liburuan kontatu zuen. Bertan, elizgizonak inolako itzulingururik gabe salatu zituen eliza-hierarkiak “Gurutzada Santua”rekin zuen jarrera itsua eta bere izenpean onartutako gehiegikeriak. Pentsatzekoa denez, Francoren erregimenak debekatu egin zuen liburua Espainian eta, ezkutuan zirkulatu behar izan zuen. Horri helduta, Tabernak filma ekoizteari ekin zion. Filmak, gainera, bestelako pizgarria du, izan ere, gai hori zuzenean lantzen duen emakume batek gidatutako fikziozko lehen film luzea baita. Cruzek (2010) hainbatetan adierazi duenez, ez dago emakumeek Gerra Zibilari eta frankismoari buruz zuzendutako filmik, eta horren atzean historia oraindik ere “gizonezkotzat” hartzen delako izan zitekeela aipatzen du. Baina, azalpena, ordea, guztiz ekonomikoa izan daiteke. Ondorioztatzen duenez, emakume zinemagileek gizonezkoek baino aurrekontu txikiagoak izaten dituzte, eta garai hartako filmak beti izaten dira





garestiagoak. Urtero 150 film egiten dira Espainian, eta zortzi edo bederatzia bakarrik zuzentzen dituzte emakumeek³.

Hala ere, Tabernak ia hamabost urte luze itxaron zuen ikus-entzunezko luze hori filmatzeko, izan ere, iragan mendearen amaieran galdetu baitzioten ea Elizaren baimena lortu ote zuen. Dokumentazio-prozesua luzea izan zen, zeinean hainbatetan Ian Gibsoni kontsulta egin zion, zehaztasun historikoa eta zinematografiak eskatzen duen film garaikidea uztartzeko asmoz (Sanjuán Bornay, 2015, 93. or.). Azkenik, *La buena nueva* 2008an estreinatu zuten Valladolideko Zinema Jaialdian.

Tabernak hasieratik konpromezu feminista hartu du, kontzientzia euskaldun eta sozial batetik. Berak azaltzen duen bezala, koherentziak markatzen du bere ibilbidea, bai bere proiektuen hautaketan zein estilo zinematografikoan. Haren filmografiak nazioarteko sari ugari jaso ditu karrera hasi zuenetik. Beren filmen oihal gisa hautatutako gaiak ikuslearen konplizitatea hunkitu egiten dute, eta horren ondorioz, filmak mundu osoko telebistetan eta gizarte-foroetan proiektatu ohi dira.

1994.ean Nafarroako Gobernuarentzat lan egiteari utzi eta bete-betan zinemagintzan murgildu zen. Hala nola, *La mujer de Lot* (1990), *Busto de un poeta* (1990), *87 cartas de amor* (1992), *Emiliana* (1993), *Alsasua 1936* (1994) eta *Nerabe* (1995) film laburrak zuzendu zituen, eta *Herrikolore* (1996) bideoklipa ere bai. Guzti horietatik bat aipatu beharra dago, izan ere, *Alsasua 1936* film laburra egiteko bere osaba Mariano Ayerraren bizipenak ardatzat hartu baitzituen lehenengoz. Altsasuko langile-herrian Gerra Zibilean gertatutakoak berreginez, Elizak gerra-gatazkaren aurrean duen jarrera ikus daiteke. Parroko gaztearen begiradaren bidez, anai-arreben arteko gerra anker bateko min sakona nabaritzen da, eta Ebanjelioko Eliz-hierarkiaren fedea nabarmentzen da. 16 urte beranduago hortik abiatu zen, hain zuzen ere, *La buena nueva* egiteko. 2000. urtean *Yoyes* bere lehenengo film luzea estreinatu zuen. Bertan euskal gatazkaren konplexutasun izugarria sintetizatu zuen manikeismorik gabe eta ETA erakundea deabrutu gabe. ETako buruzagi izan ondoren ETAk berak hil zuen Dolores Gonzalez Katarain “Yoyes”en bizitzaren inguruko film horretan zuzendari, gidoigile eta ekoizle ibili zen. Aipatutakoez gain, *Extranjeras* (2003) eta *Nagore* (2010) dokumentalak, zein *Acantilado* (2016) eta *Varados* (2019) filmak ere zuzendu ditu, tartean, ondoren aztertuko den *La buena nueva* (2008) fikzioa zuzendu zuelarik.

Bitartean, 2002. urtean Lamia Producciones ekoizpen-etxea sortu zuen. 2006an, beste zinema-zuzendari batzuekin batera, Tabernak CIMA sortu zuen, Emakume Zinemagileen eta Ikus-entzunezkoen Elkarte. Urte horietan elkarteak lorpen feminista garrantzitsuak izan ditu eta gaur egun 500 bazkide baino gehiago ditu, bai proiektuetan bai elkartekideen kopuruan.

Espainiako Zinema Akademiak Helena Tabernaren ziklo bat antolatu zuen 2011ko martxoan, Madrilgo Zinema Akademiako Proiektzio Aretoan. Bertan, bere filmografia guztia ikusi ahal izan zen, ‘Ellas Crean’ zikloaren barruan.

³ TK (2008ko abendua). «Entrevista a Helena Taberna». 20. zk., 165-175 or. Iruñea: Nafarroako Liburuzainen Elkarte.



2019ko udaberrian, Kataluniako Fimlotekak Helena Tabernaren Atzera Begirako Zikloa programatu zuen Bartzelonako egoitzan, Esteve Riambau Fimlotekako zuzendariaren aurkezpenarekin. Urte bereko udazkenean eta neguan, Euskadiko Fimlotekak, Nafarroako Fimlotekarekin batera, Helena Tabernaren filmografiaren Atzera Begirako Ziklo-emanaldia antolatu du, bere filmografia guztia Donostian, Bilbon eta Iruñean proiektatuz.

*La buena nueva*k gerraren garapena eremu frankistan aurkezten du, bere aniztasun ideologiko guztiarekin. Pelikulak gerraren ondorioak ditu ardatz, berez gerrarik ez zen eremu batean, alegia, Nafarroan. Bertan ez zen bi bando egon, baizik eta bakarra, horregatik ez zen enfrontamendu militarrik izan. Hala eta guztiz ere, 3.400 pertsona baino gehiago hil zituzten. Joseba Ezeolaza (Etxegoien et al., 2018) Fusilatuen Senideen Elkarteko bozeramaileak adierazi duenez, horietatik 1.000 bat gorpuzkin ez dituzte oraindik aurkitu eta inguruetan areka batean lurperatuta daudela ustea dute. Azaldu duenez, Nafarroan jazarpen politiko ikaragarria burutu zuten eta ez zen arrazoi pertsonalengatik fusilamendurik izan; ez zen inbidia kontua. Han, lurjabe latifundistek ez ezik, jabe txiki eta ertainek ere parte hartu zuten, mende batez karlistaldiak elikatu zituztenak, hain zuzen ere (Juliá Díaz, 2006, 24. or.).

Zuzendariak aitortzen duenez, errealitatea gustatzen zaio, eta hura oinarri hartuta fantasia egitea. Izan ere, *La buena nueva*n fikzioa agerikoagoa da, “Yoyes” pertsonaia erreala baitzen, eta Miguel, aztertutako filmeko apaiza, ez. Bere osabaren elementuak ditu, baina askatasun osoa izan du pertsonaiak eta egoerak eraikitzeko, hori bai, garaiari leial zaion esparru historiko baten barruan⁴. Zuzendariak argi uzten du ez dela osabak idatzitako liburuaren egokitzapena⁵:

No es un guion de una adaptación literaria, es una biografía inventada basada en los hechos de mi tío Marino Ayerra, que fue cura en Alsasua en el 36. El envoltorio es real, todo lo que se cuenta es históricamente real y documentado pero luego ya la vida de ese personaje que es Miguel (en lugar de Marino) y que vive en ese pueblo con unos personajes también totalmente inventados es la historia que nos hemos inventado.

89.249 ikus-entzulek ikusi zuten analizatutako filma zinema-aretoetan, eta 2,2 milioi euro kostatu zuen pelikulak 493.389,15 euro bildu zituen leihatilan⁶. Horrez gain, sari ugari irabazi ditu, bai Estatu mailan zein mundu mailan, esanguratsuen, Valladolideko SEMINCI jaialdia da, zeinean aktore onenari saria eman zioten. Zinema-aretoetan hamabi asteko proiektzio-aldia eduki zuen bai eta telebistan edukitako lehen agerraldian kalifikaziorik hoberenatarikoa lortu ere. Halere, jorratzen duen gaia dela medio, munduko hainbat herrialdetan proiektatua izan da: AEB, Egipto, Txile, Australia, Uruguai Alemania, Korea... Gainera, bere hedapena ez da zinema aretoetara mugatu eta Tabernak, Lamia Producciones enpresaren bidez, material didaktikoen argitalpen-lerro bat sortu zuen, filmaren, gaiaren

⁴ Deia. (2007ko maiatzaren 7a). «En el tema de la Guerra Civil no hay que buscar venganzas, pero sí recordar a quienes fueron valientes». <https://web.archive.org/web/20080508142639/http://www.deia.com/es/imprensa/2007/05/07/bizkaia/kultura/362451.php?print=1>

⁵ TK (2008ko abendua). «Entrevista a Helena Taberna». 20. zk., 165-175 or. Iruñea: Nafarroako Liburuzainen Elkartea.

⁶ Ministerio de Cultura y Deporte. *La buena nueva*. Gobierno de España. <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoCAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=73707>



eta generoaren analisia hezkuntza, gizarte edo kultur taldeetara hurbiltzeko. Horien artean *La buena nueva* filmari buruzko material didaktikoak aurkitzen dira. Tabernak adierazi duenez, filma alderdi zinematografikoetan sustatzeaz gain, memoria historikoari eta, Elizaren eta Estatuaren arteko harremanei buruzko eztabaidarekin zerikusia duten ekitaldi eta elementu guztietan presente egoten saiatu da. Unibertsitate munduan, proiektzioak egin dituzte Nafarroako Unibertsitate Publikoan, eta filma nola egin zen ikusteko aukera eduki dute. Ondoren, historialariek eztabaida antolatu dute ikasleentzat. Hala, *La buena nueva* Gerra Zibilaren irudikapenak aztertzen dituzten hainbat ikerketaren corpusean sartu da. Ildo horretan, zuzendariak aitortu du pelikulak ekoizteko momentuan testuinguru soziala duten gaiek erakartzen dutela:

Suelo decir que como es tan difícil hacer una película en España, prefiero hacer un “doble”, es decir, que sea una película y a la vez que tenga un contexto social, de forma que eso me va a permitir que la película no sólo tenga la dimensión cinematográfica sino también de análisis temático. Y yo disfruto mientras estoy aprendiendo en la fase de documentación de todos esos temas. Creo que si consigues hacer una buena película con un contexto histórico y social, desde luego es mucho mejor. Lo que ocurre es que es más difícil, porque te arriesgas a unos panfletos que no hay ser humano capaz de soportarlos. Por eso a mí me llena de gozo que la mayor parte de las críticas no digan que hago un cine político, sino un cine poético. Me gusta que sea el espectador el que termine de construir el discurso. (Contrerases 2011an aipatua, 59. or.)

Hala, ilusio berezia egin dio Altsasuko figuranteek parte hartzea eta institutuko neska-mutilek filmaketa ikustera joatea film bat nola egiten den jakiteko, baina, batez ere, haren historiaren zati bat ezagutzeko. «Todo esto, como es lógico, dificulta la producción, pero no me importa, porque me apetece hacer un homenaje a las gentes que me precedieron y que han tenido que estar tantos años en silencio», dio nafartarrak⁷.

Bere aburuz, gizatasunean oinarritutako ikuspegi batetik jorratu nahi izan du oroimen historikoaren berreskurapena: «Gira en torno a la recuperación de la memoria histórica, desde un punto de vista humano y emocionante. Mi intención no es apuntar a los culpables, sino rendir un recuerdo sanador y poético a los que perdieron la guerra (Dossier pedagógico de *La buena nueva*, 2008, 2. or.)». Era berean, filmak dakarren onuraz ere mintzatu da: «Creo que mucha gente se va a sentir identificada y reconfortada al saber que su silencio, su bondad y su sufrimiento de tantos años va a tener un lugar en el cine y en la historia de nuestro pueblo». Hala ere, badira filma gutxietsi dutenak ere, beren kritiken atzean memoria berreskuratzearen aurkako jarrera ezkutatzuz:

Siempre recuerdo una frase de Juan Gelman que decía: “Se fueron los dictadores y aparecieron los organizadores del olvido”. En España, están disfrazados de críticos, modernitos que definen al film como “otra película de la Guerra Civil”. Pero hay que seguir luchando mientras tengamos la vergüenza histórica de muertos en cunetas y ningún proceso de castigo a los culpables. La transición tapó la historia y me da pena que se olvide. (Cruzek 2010ean aipatua)

Zuzendariaren esanetan, bizi den gizarte-eztabaidaren unea aprobetxatu behar da barkamena eskatu behar dutenek egin dezaten, eta, hala, «benetako besarkada bat eman diezaiokegu».

⁷ Deia. (2007ko maiatzaren 7a). «En el tema de la Guerra Civil no hay que buscar venganzas, pero sí recordar a quienes fueron valientes». <https://web.archive.org/web/20080508142639/http://www.deia.com/es/imprensa/2007/05/07/bizkaia/kultura/362451.php?print=1>

6.2. GUDA ZIBILA, BI BANDO SOILETATIK HARATAGO



La buena nueva mahai-gainean ipintzen duen ideia nagusia da gatazka belikoan bi eliza izan zirela aurrez aurre: lehenak, ofizialak, altxatuak babestu zituen borrokaren lehen unetik, Errepublikaren eta antiklerikalen arteko parekatze faltsua eginez eta guda “Gurutzada Santutzat” joz; bigarrenak, ostera, indar txikiagoarekin eta askoz botere instituzional gutxiagoarekin, ez zuen bereizketarik egin garaile eta garaituen artean, ahulenei arreta berezia eskainiz. Hala, Erromatik bueltan, Miguel (Unax Ugalde) Nafarroako fikziozko Alzania herri nafartarrera heltzen da gerra hasi baino lehen «Jesukristo berpiztuaren berri ona» ekartzera. Sozialisten eta tradizionalisten artean zatitutako herrian, bera ordezkatzera etorri den aurreko parrokoak istilu nabarmenak izan zituen bai alkate sozialistarekin bai herritarrekin, eta Miguel harremanak sendotzera dator. Baina, gerra hasi eta bando nazionalak herria okupatzen du lehenengo fusilamenduak berehala direlarik. Oso epe laburrean, Tabernak pertsonaia nagusi guztiak aurkezten ditu, sistema politiko konplexu baten sentsibilitateen eta une horretan Nafarroan dauden ideologiaren berri emateko. Protagonistaren gerra horren aurkako posizionamendua agerikoa da, eta ez dator bat Eliza Katolikoaren hierarkiak hartutako jarrerarekin, legitimoki hautatutako Gobernu baten aurka armadaren matxinada babestuz. Orduan, herriko apaiz berriak egoera zailetan behartsuenei laguntzeari ekiten dio, batez ere alargun errepublikanoei eta haien seme-alabei, elizaren eta militarren hierarkiari aurre eginez, bere bizitza jokoan jarriz. Gerrak dirauen hiru urte horietan Miguelen etsipena nabarmena da eta, gero eta urrunago dago Eliza katolikotik, herritarren arteko gatazka armatu batean kleroak gero eta parte-hartze aktibo handiagoa duela ikusi ondoren. Egoera jasangaitz horrek gatazka pertsonala sortzen du apaiz gaztearengan eta, Ebanjelioan sinesteak hierarkia militarrei eta elizakoei ausarki aurre egiteko aukera ematen dio. Bitartean, Miguel gerra hasieran falangistek senarra hiltzen duten herriko irakaslearekin duen adiskidetasunean babesten da. Margarirekin (Bárbara Goenaga) duen harremana erretore gazteak bakarrik egin behar duen bidearen oinarria da, etsipenari aurre egiteko modua. Gauzak horrela, filma bi gai nagusitan dago banatuta: gerraren konplexutasunaz aritzen da, Elizan gertatu bezala, bi bando soil baino korapilotsuagoa izan baitzen Guda Zibila. Tabernak barne gatazkaren bidez guda nahasi bat erakusten du, non adierazpen gorena Miguelek pairatzen duen barne krisian islatzen den. Azkenean, protagonistak, bere adiskide berrian babestuta, korapilo horren irtenbidea aurkitzen du, gerran eta diktaduran zehar aurrera egiteko eman zen elkartasunaren garrantzia azpimarratuz. *La buena nueva* jarraiki, beraz, elkartasuna ezinbestekoa izan da isilarazitako gizarte batek oroimena eduki dezan.



6.3. BARNE-GATAZKA

6.3.1. BI ELIZ

Filmean, Elizak oso jarrera desberdineko pertsonaiak ditu: Miguel, gotzaina (Joseba Apaolaza) eta kapilaua (Rodrigo Sáenz de Heredia), apaizgaitegiko protagonistaren lagun ohia. Miguel eta kapilaua puntu kontrajarrietan daude; lehenak inolako gerratan sartu nahi ez duen bitartean, bigarrenak falangistekin frontera joateko asmoa du. Erdian, gotzaina legoke, jarrera aprobetxagarri batekin.

Lehia sutsua da *La buena nueva* behin eta berriz azaltzen duena. Lehenik eta behin, kredituei erreparatu behar zaie, izan ere, bertan adierazten baita ondoren garatuko denaren muina: Eliz-kandelelan islatutako itzal baten bidez kredituak bikoiztuta agertzen baitira (2. irudia). Hau da, gorpu bakar batetik bi irteten direlako kontzeptua. Kredituen bitartez ere prozesu bat adierazten da: hasieran ondo desfokuratuta dago zer den nabaritzen ez delarik, baina, apurka-apurka fokuratzen da kandelak ikusaraziz. Hori pertsonaia nagusiek burutuko duten prozesuaren isla da. Gainera, kandelan kutxen bidez, eliz-kandelak eta ondoren agertuko diren fusilak parekatzen dira, alegia, elizak gudan betetako papera.



2. irudia

Aurrerago azalduko den bezala, txandakako muntaketan bidez, zuzendariak gatazka bat adierazten du; horregatik, txandakako muntaiek betekizun sintaktikoa izateaz gain, semantikoa ere badute, borroka bat aditzera emateko. Ikus-entzunezko muntaketa hura erabiltzen duen lehenengo aldia kredituetan da, aipatutako kandelak bi elizgizonen pilota partidaren irudiekin uztartuz. Horrenbestez, filmaren hasiera oso esanguratsua da: bi elizgizon pilotan ari dira, bata bestearen aurka, pilota gogorrari esku-zartadak emanez.



Kandelak nork hartuko ote dituen jakiteko gorpu bereko bi norgehiagoka ari dira. Era berean, pilotak hormaren kontra egiten duen soinua iristear dagoen talkaren soinua da, tiroen antzera, gerraren soinua datorkigu burura. 21na berdinduta doaz eta azken tantan Miguel behaztopa egin, eta, gotzainak irabazten du, gerora gertatu bezala, non eliz-hierarkia nagusituko den. Azken tantaraino, beraz, elizgizonak berdinduta ibili dira. Hasierako eszena horren bidez Tabernak euskal Elizaren barruan izandako borroka adierazi du, filmaren muina, hain zuzen. Partida galduta, Miguelek gotzainari olgetan adierazten dio ezin dela inoiz ezkertari batez fidatu, eta honek gomendatzen dio, hain zuzen ere, hurrengo betekizunean ezkerreko eskua zabaldu beharko duela, oraingoan sinesmen ideologikoei zuzeneko erreferentzia eginez. Hitz-joko horrekin zuzendariak apaiz gazteak istorioan beteko duen eginkizuna aurkezten du.

Segituan, gotzainak Migueli Alzaniara joatea agintzen dio, aurretik ibilitako apaizak «herri» osoarekin jarki baita. Miguelek, beraz, harremanak sendotzera joan behar du herri horretara. Apezpikuak azken gomendioa ematen dio apaiz gazteari: «Vaya a Alzania, y procure ver a las gentes de allí sin decirlo, que si ellos son de izquierdas, el nuevo párroco es el más rojo de todos». Horrenbestez, ondoriozta daiteke gotzainak egoeraren arabera moldatzea hautatzen duela.

Miguelek gotzainarekin hasieran duen elkarrizketan badago aipatu beharreko xehetasun txikia, baina film osoan mantenduko den ildo eta ikus-entzuleari aurreratzen diona: gotzaina Miguelen gaineratik dago, horregatik, modu burutsuan bada ere, apezpikuaren planoak kontrapikatuak diren heinean (3. irudia), Miguelenak, pikatuak dira (4. irudia). Eliz-hierarkia hori berriro azpimarratzen da, bi elizgizonek agurtzerakoan apaiz gazteak nagusiaren eskua musukatzen duenean belauniko (5. irudia). Musua ematen dion enkoadraketan antzeman daitekeenez, Jesukristo dago guztien gaineratik; bere azpian, gotzaina; eta, azkenik, apaiza. Eliz-hierarkia hain zuzen ere.



3. irudia



4. irudia



5. irudia

Aipatutako posizionamendua presente dago behin eta berriz, bai narrazioan bertan bai ikus-entzunezko tekniken bidez. Adibidez, hainbatetan ikusi daiteke Miguel herriko elizaren azpian (6. eta 7. irudiak), izan ere, protagonista Elizaren menpe baitago. Zuzendariak plano horiek hautatu ditu Eliz-hierarkia agerrarazteko.

Hortaz, film osoan zehar oso ohikoa da plano kontrapikatuan eliza enkoadraketaren goialdean agertzea (8. eta 9. irudiak). Behin eta berriz errepikatzen den mezua da hori, Elizak behekoen gainean agintzen du.

Oso esanguratsua da Miguel gotzainarengana doanean katedralera aholku eske, kapilauarekin duen elkarrizketan, apezpikuari erreferentzia eginez «su ilustrísima» aipatzen



duen bakoitzean gora begiratzeko duela (10. irudia). Halaber, kapilauak gotzaina Isidro Gomá kardenalarekin bilduta dagoela adierazten dionean, Miguelek segituan berriro begiratzeko du gora (11. irudia), oraingoan, gorago eta interes handiagoz. Bere gainetik dauden karguak dira, horrenbestez, horiek aipatzen diren bakoitzean gora begiratzeko du, nahiz eta, benetan, begirada katedraleko arkupeari zuzendu. Subkontzientean dauka barneraturik. Halabaina, apaiz gazteak eliztarrek ez bezalako jarrera du. Horiek maila berekoak dira, horregatik, Miguelek ez du bere burua bereiztu nahi. Horren lekuko: herrira heldu eta lehen igandean ematen duen sermoia. Eszena horretan, Miguel, jendearen gainetik egon arren, jarraitzaileen begiradatik at aurkitzen da, eliztarrek benetan garrantzitsua denari so egin dezaten: Jesukristo, mahai-santuan kokatuta (12. irudia). Miguel fededunen parean sentitzen da, bera Jainkoaren mezularia besterik ez da.



6. irudia



7. irudia



8. irudia



9. irudia



10. irudia



11. irudia



12. irudia



Aginagalde), kapitain falangista (Mikel Tello), kapilaua eta Margari kafea hartzen ari direnean. Falangistak Migueli harrotasunez esaten dio altxamendua «Gurutzada Santua» dela Gomá kardenalak horrela deitu baitio. Alegia, goi-kargudunak gainontzekoei agintzen die zer den altxamendua eta hura nola tratatu behar den. Apezpikua, beste behin ere, egoeraren arabera moldatzen da: «La doctrina oficial de la Iglesia es la de obedecer al poder establecido. Pero no es menos cierto que el día de la sublevación también había un Gobierno legítimo en Madrid...». Gotzainak Migueli kontzienteki begiratzeak ikus-entzuleari iradokitzen dio egoera horren aurrean ez dagoela eroso eta, altxatuekiko mesfidatia dela, baina, badaki egoerara egokitzen. Horregatik, Migueli berak bezala jokatzeko gomendatzen dio: «Ya ve que no está el horno para bollos. Sea prudente y, sobre todo, intente cuidar las formas». Pertsonaia hori estatu-kolpearen aurrean ahotsa altxatu ez zuten elizgizonen adierazpena da, batu ez ziren arren, mandatuak bete zituztenak eta Elizaren izenean burutzen ari ziren ankerkerien aurrean ez ikusiarenak egin zutenak.

Baina protagonista bestelakoa da. Jesukristok egin bezala, Miguel behartsuenen alde ipintzen da, eta injustiziaren aurrean nonahi altxatzen du ahotsa: «No se crea que arregla nada escondiendo los cadáveres. Algún día se sabrá la verdad y tendrán que pagar por todo lo que están haciendo. ¿Me entiende? ¡Por todo!», oihukatzen dio apaizak Falangeko kapitainari. Haren bidez, Tabernak demokrazia defendatu zutenen justizia eta ordainari erreferentzia zuzena egiten dio.

Alzaniako apaiz berria ezberdina dela lehen unetik igarri daiteke: elizako arkupean baloian jolastea debekatuta egon arren (13. irudia), Miguelek umeekin batera futboleant jokatzen du (14. irudia), hots, berak ere, ez du betetzen eliz-kartelean agertzen den agindua. Umeei bertan jolastea ulertu daiteke, azken finean, umeei baitira –are gehiago, Alzaniako ume gehienak ateoak izanda, ez diote jaramonik egiten Elizak dioenari, kasu honetan, afixan ipintzen duenari-. Baina, elizgizon batek arauak ez errespetatzea ez-ohikoa da. Miguel, garai horretako ez-ohiko apaiza da, alegia, garaituek bezala errepresio frankista pairatu zuten kristau horietakoa, Euskal Herrian oso ohikoa.



13. irudia



14. irudia

Pertsonaia nagusiak behartsuenekiko daukan konpromezua gero eta handiagoa da gerra garatzen doan heinean. Izatez, filmak apaiza gaztearen ibilbide pertsonal, intelektual eta espiritualaz dihardu. Protagonistak bere sinesmenen indarra eta koherentzia pertsonala



irudikatzen ditu, denboraz kanpoko injustiziaren aurkako dei sutsu eginez. Guda hasi bezain laster, Migueli zalantzak suertatzen zaizkio. Ez du ulertzen zergatik batzuek horrelako ankerkeriak burutu dezaketen Jainkoaren izenean. Ezbaikor dago ere horren aurrean nola jokatu ote behar duen. Horregatik laguntza eskatzera behartuta ikusten du bere burua, baina, ez du inoiz laguntzarik jasoko. Falangistek Antonino (Guillermo Toledo) eta beste bi lagunak hurbil-hurbiletik hiltzen dituztenean, Miguel gotzainarengana zuzentzen da aholku eske gutun baten bidez:

Miguel: «Querido señor obispo, las cosas han cambiado en tan poco tiempo que ya no estoy seguro de cuál es mi misión en esta parroquia. Mi rebaño está desperdigado. Quedo a la espera de nuevas instrucciones y me pongo desde el primer momento al servicio de los más débiles como hizo nuestro señor Jesucristo. Esperando su respuesta, Miguel.»

Gutunak ez du erantzunik. Horrenbestez, gotzainarengana zuzenean joatea erabakitzen du, baina, saiakera horretan ere ez du ihardespenik: denbora luzez eserita itxaron ostean, apezpikuak ez dio harrerarik egiten.

Baina, Miguel ez bezala, gerra egin zuten elizgizonak ere egon ziren. Bando nazionalak Alzarian egiten ari den basakeriaren aurrean, herriko apaizak gotzainarengana jotzen du Elizarengan sinisten jarraitzeko beharra baitu, izan ere, astakeria guzti horiek burutzen dituztenak Espainia eta Jesukristoren alde egiten dutela adierazten baitute. Apezpikuarengana doanean, baina, Miguelek ezusteko galanta hartzen du: gotzainak ez dio harrerarik egiten, eta, gainera, falangistekin batera frentera doazen apaizak entrenamendu militarrik egiten ikusten ditu. Eszena horretan Tabernak ospetsu egin zen irudia erreproduzitu nahi izan du, hots, apaizak armak besapean dituztela argazkia ateratzen duten unea (15. irudia). Eliza eta biolentziaren arteko harremana indartzeko, seminaristak eskopetekin argazkirako posatzen ari diren bitartean kanpaina-doinua entzuten da. Eszena egiteko, zuzendaria seminaristak Iruñeko zezen-plazan armatuta dauden argazkian (16. irudia) oinarritu da. Hots, Patxi Mendibururen esanetan, argazki hori Guda Zibilarekin lotu badute ere eta ospetsu bihurtu arren, egiatan, argazkia askoz lehenagokoa da, izan ere, argazkian agertzen den zezen-plazak 1921ean sutea izan eta urtebetera bertan behera bota zuten⁸. Zenbaiten ustez, apaizlariak izan daitezke nahitaezko soldadutza egiten, eta hori froga lezake irudiaren eskuinaldean instruktore militar bat egoteak⁹. Halaber, nahiz eta Taberna inspiratu duen Iruñeko argazki hura aurreko hamarkadakoa izan daitekeen, badaude Elizaren parte-hartze zuzena frogatzen duten argazki anitz (17. irudia). Horrenbestez, ez dirudi okerra denik tankera horretako argazkia ateratzen duten unea birsortu nahia.

⁸ Navarra Confidencial. (2016ko irailaren 16a). La misteriosa y falsa foto de unos seminaristas con fusiles en 1936. <https://www.navarraconfidencial.com/2016/09/16/la-misteriosa-y-falsa-foto-de-unos-seminaristas-con-fusiles-en-1936/#>

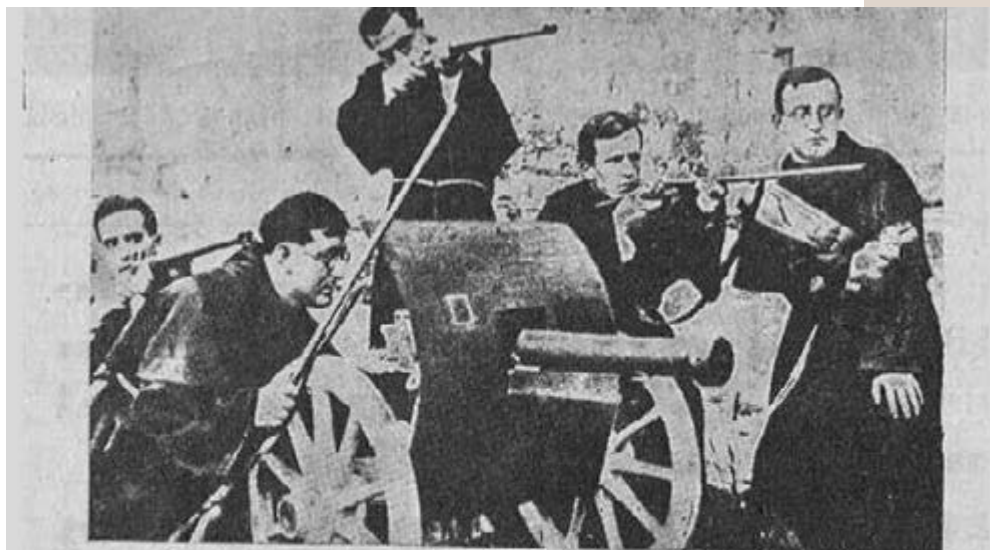
⁹ Urte haietan, apaizgaitegiek ordu gutxi batzuetan eta zenbait astetan egiten zuten instrukzio militarra, uniforme militarrik jantzi gabe, baizik eta beren neurriko ohiturekin. Ikus: Pete «Black Thunder». (2017ko otsailaren 13a). Predicadores armados: Los curas que mataron a «rojos» y dieron gracias a Dios. Agente Provocador. <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/curas-que-mataron-rojos>



15. irudia



16.irudia. Seminarista armatuak Iruñako zezenplazan. [Iturria: Navarra Confidencial.]



Este fotograbado muestra a unos cuantos "hermanos" dispuestos a "predicar" el Evangelio en aquella parte que dice: "Amaos los unos a los otros, etc." Y parece que, a juzgar por los preparativos, los "argumentos" han de ser fulminantes... para el que cojan por delante.

VANGUARDIA 14 de Mayo de 1937

17. irudia. Vanguardiak 1937ko maiatzaren 14ean argitaratutakoa. JSU (Juventudes Socialistas Unificadas) erakundeak kaleratzen zuen aipatutako egunkaria. [Iturria: Pete «Black Thunder». (2017ko otsailaren 13a). Predicadores armados: Los curas que mataron a «rojos» y dieron gracias a Dios. Agente Provocador. <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/curas-que-mataron-rojos>]



Beraz, elkar elikatzen duten bi kontzeptu dira: krimenak burutzeko erlijioaren erabilera eta, Elizaren esku-hartzea Gerra Zibilean. Hori modu batera edo bestera erakusten da film osoan zehar. Horregatik, estatu-kolpearen egunean atzerritarrak Alzania okupatzera doazenean, gurutze handia irudikatzen duen zutoin elektriko baten azpitik ateratzen dira hondamendia dakarten kamioiak (18. irudia). Gurutzea bidearen erdi-erdian dago. Eta, ez da kasualitatea ere, eszena horren bukaeran, suntsiketak –armez beteriko kamioek– gurutzea estaltzea (19. irudia).



18. irudia



19. irudia

Azkenik, barne-gatazkaz, eta, batez ere, Elizaren barruko liskarraz diharduen film honi amaiera emateko, Tabernak guztiz ezberdinak ziren bi Elizen arteko talka azpimarratu nahi izan du, berriro ere txandakako muntaia erabiliz. Azken eszenan, frankistek garaipenaren zeremonia burutzen ari direnean, Miguelek frankistek exekutatuak errepublikanoei omenaldia egiten die beren alargunekin batera. Aurrekoetan bezala, oraingoan ere txandakako muntaiak esanahi semantikoa du, egin-eginean ere, bi ekitaldiak alderatzen dira bata bestearekin zer ikusirik ez duela adierazteko. Estandartez beteta eta armak eskuetan dutela, frankisten zeremonia oso pretentziosoa den bitartean, alargunena oso apala da. Nahiz eta errito katolikoaren irizpide guztiak bete, ez da eliza baten barruan egiten, naturgune batean baizik, zehazki, herritik hilketak egiten dituzten amildegirainoko bide osoan. Miguelek zuzendutako ekitaldia gerra galdu dutenei eskainitako omenaldi xumea da, non eta hiltzen dituzten tokian. Memoria-gune horretara gerturatutakoei gauzez egiten zaie, itzalpeak iradokitzen duen klandestinitate-zama guztiarekin: 40 urte luzez ezkutuan transmitituko den oroimenaren lekuko.

Hala, Miguel Elizatik urruntzen den neurrian, filmean badaude kristau fedea eragandik aldentzen diren bi pertsonaia. Adibidez, bi euskal abertzale kristauk (aita-semeak) euren burua frankistei entregatzea erabakitzen dute, hain zuzen ere, kristau izateagatik eta alde errepublikarrean eskuineko jendea babesteagatik barkatuko zituztelakoan. Ez da horrela eta Falangeko kapitainak biak exekutatzeko agintzen du. Bada, exekutatu aurretik aitak Migueli adierazten dio ez duela ezer konfesatzeko, izan ere, bere esanetan, kristau ona da eta, euskalduna; nahiago du heriotza bi ezaugarri horietatik bati uko egitea baino. Semeak, baina, bai konfesatzen duela: «Llevo ya un mes sin confesarme. Me acuso de blasfemar. He tenido pensamientos impuros. También me he reñido con los padres. Nada más». Hots,

belaunaldi zaharrenek fededun izateari tinko eusten dioten heinean, belaunaldi gazteak fede hura zalantzan ipintzen hasten dira, hain zuzen ere, Elizak gerran edukitako parte-hartzeagatik.

Eta, bestetik, Margari dago. Emakume kristaua, familia karlista eta tradizionalen sortua. Gerraren aurretik pertsonaia horrek oso fededuna dela erakusten du. Adibidez, gogo handiz galdetzen dio Migueli ea Aita Santua aurrez aurre ikusi duen. Kristau batzuek bere senarra tiroz hil ondoren eta, Elizak gudan duen inplikazioa ikusirik, mezetara ez joatea eta gelan daukan Pio XI.a Aita Santuaren argazkia kentzea erabakitzen du. Horregatik, Margarik film osoan zehar errespetatzen ari den ildo hausten du elizaren maila berean ipiniz (20. irudia). Hori da eliza plano krontrapikatu batetik ikusten ez den lehen aldia, daborduko, Eliza ez dago Margariren gainetik, ezin dio agindurik eman. Miguel kezkatuta agertzen da:



20. irudia

Miguel: «¿Qué ha pasado con la foto del Papa?»

Margari: «La quité.»

Miguel: «¿Pues?»

Margari: «Los que defienden la religión son los que han matado a mi marido.»

Miguel: «Y por eso has dejado de venir a misa?»

Margari: «¿Qué sentido tendría? Para mí es como si Dios me hubiera dado la espalda.»

Miguel: «No Margari, no metamos a Dios en esto.»

Margari: «¿Y ellos? ¿No están metiendo a Dios en esta guerra?»

[Isilunea]

Miguel: «Una cosa es lo que digan los cardenales, y otra cosa muy distinta es lo que dice el evangelio.»

Margari: «¡Mira! A veces pienso que los asesinos de mi marido van a misa los domingos, ¡y eso me pone enferma!»





Gauzak horrela, Tabernak erlijioaren erabilera azaltzen du altxamendua modu batera zein bestera legitimatzeko. Filmaren hasieran agertzen diren eliz-kandelak (21. irudia), geroago ikusten den moduan, kolpisten armak estaltzeko erabiliak dira (22. irudia). Oso ohikoa da ere karlistek –Hugoren bidez– eta falangistek –kapitainaren bidez– Jaungoikoa, Jesukristo eta kristautasunaren baloreei erreferentzia egitea gerra egiten dauden bitartean. Falangeko kapitainak, gainera, modu esplizituan aipatzen du erlijioaren erabilpena guda horretan: «Personalmente pienso que ustedes los curas tienen demasiado poder en este país. Aunque eso sí, de momento nos pueden ayudar a ganar la guerra». Jarraieran Miguelek adierazten dio bera ez dagoela gerra egiteko.



21. irudia



22. irudia

6.3.2. BARNE-BORROKAK EDONON

Hala, zuzendariak ez du elizbarrutiko hierarkia soilik erakusten, hierarkiak edonon baitaude. Falangean, esaterako, kapitaina da agintzen duena, modu nabarian, gainera. Falangista gaztea (Erik Probanza) apaizarengana konfesatzera doanean argi uzten dio berak aginduak besterik ez dituela betetzen eta, gainera ezin dela galderarik egin:

Falangista gaztea: «Nos mandó llamar el capitán, y dijo... ¡a ver, dos falangistas valientes! Todos dimos un paso al frente. Dijo que teníamos que salir a matar unos cuantos rojos. Yo le pregunté: ¿así sin más? Y el capitán nos gritó: En la Falange no se pregunta; se cumple. Y cumplimos...»

Gauzak horrela, kapitainak bere autoritatea ezartzen du jarrera harroarekin istorio osoan zehar. Adibidez, Miguelek ostiak banatzen dituenean, kapitainak falangista bati besotik heldu eta modu txarrean atzera bidaltzen du, Antxoniren (Magdalena Aizpurua) ondoan egon gura duelako. Hala, Falangeko buruak bere autoritatea erakusten du agertzen den momentutik. Falangistak Alzaniara heltzen direnean, herriko plazan miliziak koordinatzeaz gain, zehazki zer egin behar duten agintzen du: «¡Ese camión primero! ¡A la Casa del

Pueblo, ya! ¡Vamos al ayuntamiento! ¡Los ojos bien abiertos, eh! ¡¿Dónde están los requetés de este pueblo?! ¡Esa bandera, abajo!». Pertsonaia filmiko hura lasaitasuna apurtzera dator. Falangistek herriko plazan erakusten duten indarkeria suntsitzaileak berehala ohartarazten du beren ekintzen ildoa: erregimen errepublikanoaren zeinu guztiak ezabatzea da xedea – bandera, liburuak, kartelak–. Bat-batean kapitaina zuzenbide bihurtzen da, justizia berria, Migelek ongi ulertzen ez badu ere.

Kapitaina: «Tonterías. Si han podido vivir con los rojos sin que les pase nada, es que ellos también son de la cuerda.»

Miguel: «¿Eso lo tendrá que decidir la justicia no?»

Kapitaina: «Yo soy la justicia aquí. A ver cuando le entra en la cabeza.»

Kapitainak bere zalantzak argitu nahi ditu abadea mehatxatuz eta, argi gera dadin, pistola mahai gainean ipintzen du (23. irudia). Kolpistek Nafarroan egin bezala, berak arma duenez, bera da justizia. Indarrez inposatutako justizia da hura.



23. irudia

Zuzendariak lehen unetik argi utzi nahi izan du pertsonaia honen betekizuna zein izango den istorioan. Lehenengoz agertzen den agerraldian tentsio soinu-banda gainjartzen da, herriko lasaitasuna haustera datorrela aditzera emanaz. Aurrekoan aipatu bezala, Tabernak gatazka formalki adierazteko bidea txandakako muntaia izatea erabaki du; horregatik, falangisten etorrera Miguelen lehenengo mezaren irudiekin uztartzen da, denboraharremana finkatzeaz gain borroka bat azaltzeko: herritarrak laguntzeko Miguel borondate onez Alzaniara doan bitartean, falangistak euren autoritate errepresiboa ezartzera doaz. Handik gutxira, zuzendariak berriro ere erabiltzen du txandakako muntaketa, gerora azalduko duen bestelako gatazka bat adierazteko, alegia, falangisten eta karlisten artekoa.





Hala, falangisten oldarraldia karlisten antolaketaren irudiekin uztartzen dira. Bada, falangistak planoan agertzen direnean, soinu-bandak tentsio bortitza helarazten dio ikus-entzuleari, eta, karlistak agertzen direnean, ordea, soinu-banda lasaitzen da. Bi miliziek gauza bera egingo dute eta, gainera, bando berdinean: gerra. Baina, teknika horren bidez zuzendariak nolabait bereiztu nahi izan du nortzuk datozen kanpotik guda egitera eta, nortzuk diren bertakoak. Film osoan ikusiko den bezala, osagai horrek berebiziko garrantzia du, izan ere, falangistak bihozgabe gisa irudikatzen diren bitartean, karlistek begirune txikia erakusten dute herrikideekiko. Horren adibide, Miguelek kapitaina ezagutu bezain laster bere krudelkeria somatzen duela:

Kapitaina: «No entiendo, padre. Debería estar usted contento.»

Miguel: «¿Contento por qué? Si me acaban de espantar todo el rebaño.»

Kapitaina: «[Barreak] No se preocupe que vamos a meter a todas las ovejas en el redil, tanto si quieren como si no.»

Eta falangisten buruak hori egiten du. Herriko amek euren seme-alabak segituan bataiatzera bidaltzen dituzte, bestela, falangistek larru-arras moztuko dietelako ilea. Kapitainak Migueli eskainitako “borondate oneko” keinua da hori. Hala ere, Miguelek hori egiteagatik errieta egiten dionean, kapitainak argi uzten dio berak aginduak baino ez dituela betetzen, logikoki, bere gainetik kargu gehiago baitaude. Barne-hierarkia momentu oro errespetatzen da, eta aginduek bidegabeak diruditen arren, «ohitzen» doaz. Horrela adierazten dio, behintzat, falangista gazteak abadeari medikuaren eta beste bi lagunak hilketaz berba egiten duenean: «Las órdenes eran dejar los cuerpos cerca del pueblo, a la vista de la gente, para acojonar. Los veteranos dicen que con el tiempo uno se acostumbra...». Eta pertsonaia horrek egiten duen ibilbideak berresten du egia borobil hura. Hasieran, falangista gaztea burututako krimenengatik arduratsu agertzen bada ere, filmaren bukaeran pertsonaiarik bihozgabea bihurtzen da: Soinujoleari tiroa egin beharrean, leizetik behera botatzen du, kidea txundituta utziz. Bihozgabekeriak hierarkia horretan gora egitea ahalbidetzen du. Bera da, sarjentu izendatuta, Arantxaren torturez arduratzen dena: «¡Es verdad! Con el tiempo uno se acostumbra», aditzera ematen du harroputzkeri osoz. Filmaren hasieran Miguel errespetuz hartzen du, bukaeran, aldiz, harrotasunez: «¡Dese prisa!», agintzen dio falangistak apaizari abertzale euskaldunak fusilatzen doazenean. Modu horretan, Tabernak jakinarazi gura izan du gerrak jende arrunta itsutu zuela, astakeriak egitera bultzatu zuela. Falangista gazteak imajinatu zuen bezala, ez zen damurik egon, aginduak besterik ez baitzituzten bete. Pertsonaia horren bidez, zuzendariak Hannah Arendtek 1963an adierazitako “gaizkiaren hutsalkeriaren” ideia dakar gogora, alegia, edonor izan daitekeela gaizkiaren ordezkaria. Filosofo juduak *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* erreportajea argitaratu zuen Jerusalemen 1961an burutu zen Otto Adolf Eichmann gerrako kriminal famatuaren aurkako epaiketaren harira¹⁰. Eichmannek bere defentsan argudiatu

¹⁰ Eichmann Bigarren Mundu Gerrako arduradun nazi handienetakoa bat izan zen, eta, zuzeneko ardura eduki zuen “azken irtenbidearen” antolaketan. Terminologia nazionalsozialistan, “juduen auziaren azken irtenbidea” Europako populazio ju-



zuen egindako ekintza guztiak bere nagusiei zor zitzaien obedientziari zegozkiola eta, buruzagiek egoera horretaz baliatu zirela. Bertan, Arendtek ikusi zuen juduen hilketa masiboa teknikoki sistematizatzeko era bururatu zitzaion gizon hori pertsona arrunta zela eta, beraz, edonor izan daitekeela gaizkile. Horretarako baldintza bakarra pentsamendu eza litzateke: «ausencia de pensamiento no quiere decir estupidez; puede encontrarse en personas muy inteligentes, y no proviene de un mal corazón; probablemente sea a la inversa, que la maldad puede ser causada por la ausencia de pensamiento» (Arendt, 1984, 24. or). Hala, falangista gazteak pentsatu gabe obeditzen du, agindua nondik datorren eta zer ondorio dakarren hausnartu gabe, eta, kapitain beteranoaren bide krudeletik doa. Ez da kasualitatea pertsonaia horrek izenik ez izatea: edozein izan daiteke.

Karlisten aldean ere, Hugoren nagusitasuna somatu daiteke, baina neurri txikiagoan. Berak banatzen ditu armak, berak koordinatu erasoak, etab. Fermin anaia txikiari ere bere ondotik ez aldentzeko agintzen dio, baina, ordena horrek lotura handiagoa du familiaren babesarekin, barne hierarkiarekin baino. Hugo, Nafarroako karlistak bezala, tradizionalista peto-petoa da, kristautasuna eta familiaren balioetan erabat sinisten duena. Horregatik, biei babesa eskaintzen die, itxura hutsa besterik ez bada ere, izan ere, Espainiaren eta Jesukristoren defentsan frontera joatea egokitzen zaionean tiroa botatzen du oinean, gerra hartan bere anaia bakarrik utziz. Hala, hainbatetan kristautasunarekiko miresmena eta defentsa adierazten du. Hori eszenan sartzen den lehen unetik antzeman daiteke. Miguel bere dendara doanean, Hugok errespetu osoa eskaintzen dio herriko apaiz berriari, bere eskua musukatuz –hain zuzen ere, Miguelek gotzainari egin bezala–. «Usted no se preocupe padre, que nosotros haremos lo que haga falta para protegerle», jakinarazten dio Hugok abadeari. Karlistak tinko daude Eliza babesten, baina, finean euren baloreak defendatzeko edozer egiteko prest daudela esan nahi du horrek. Beraz, hemen ere nahasmena sortzen da: beste baten defentsa -Eliza- argudiatzen dute, eta benetan beren defentsa propioa da -bere balioak-.

Erakunde bakoitzak beren hierarkia izanik, estatu-kolpea burutzeko erakunde ezberdin horiek uztartzerakoan gatazka sortzen da. Falangeko kapitainak aditzera ematen du laster «ardi guztiak artaldera sartuko» dituztela. Eufemismo horren bitartez ateoak bortxatuz kristautuko dituztela esaten ari da. Apaizak ez du hori onartzen eta, beranduago, bere eskumenetan ez sartzea agintzen dio:

Miguel: «La Falange se está inmiscuyendo en cosas que son de mi competencia.»

Kapitaina: «¿Perdone?»

Miguel: «Yo no le digo a usted como debe mandar en su cuartel; y usted no es quién para obligar a nadie a bautizarse, y menos amenazando a las mujeres. ¿O es que se cree que Jesús de Nazaret iba por allí amedrentando a la gente?»



Kapitaina: «Con el debido respeto: sepa que yo no me voy a arrugar porque usted lleve sotana. Yo no soy como esos carlistones chupacirios con sus veinte-bala y sus misas de campaña.»

Miguel: «¿Entonces quién le manda a usted meterse a inquisidor?»

Kapitaina: «Yo solo cumplo órdenes. Pero le voy a decir una cosa: Personalmente pienso que ustedes los curas tienen demasiado poder en este país. Aunque eso sí, de momento nos pueden ayudar a ganar la guerra.»

Miguel: «Conmigo no cuente para guerras.»

Kapitaina: «Muy bien, muy bien... A partir de ahora cada mochuelo a su olivo.»

Miguel: «Será lo mejor.»

«Mozolo bakoitza bere olibondoarekin», dio kapitainak, eta, esaldi horrek badu bere jarraipena istorioak aurrera egin ahala: «Usted ocúpese de las almas, que de los cuerpos ya nos encargamos nosotros». Kapitainak hitz-erdika esaten dio gatibuek jaungoikoarekin joateko aukera eduki dezaten, Miguelek euren konfesioez axolatzeko eta, Falangea gorpuzkinak ezkututzeaz arduratuko dela. Baina, abadeak ez du beldurrik, eta, gerrari dagokionez, momentu oro jarrera inpartziala mantentzen du: «para mí no hay bandos; la parroquia siempre será territorio neutral», dio apaizak, Elizak bando nazionalari ematen dion babes kategorikoaren aurrean.

Hala izanik, hiru erakundeak antzetzen dituzten pertsonaia filmikoak norgehiagoka aritzen dira film osoan zehar. Halere, karlisten eta falangisten arteko lehia da gehien antzeman daitekeena, izan ere, Miguel apaiza izan arren, lehen ikusi bezala, ez da guztiz Elizaren ordezkaria. Horratik, filmaren pasarte ezberdinetan tradizionalista eta faxista kartetan jolasten ikus daitezke. Hasieran bi elizgizon pilotan jokatzeko ari diren ideia bera da Hugo eta kapitaina kartetan aritzea: barne-lehia. Hala, Miguelek pilota partida galtzen duen bezala, Eliz barnean gudan parte-hartzearen aurkako korronteak galdu zuela adierazteko, Hugok behin eta berriz kapitainaren kontra galtzen du, karlistak kaltetuak irten zirela azaltzeko. Tabernak eredu bera erabiltzen du bata zein bestean. Hori bai, Elizaren barne-lehia filmaren hasieran besterik ez du erakusten, egiazki, laster gailendu baitzen Gomáren korrontea. Bando nazionalaren barnean izan ziren tirabirek luzaro iraun zutenez, film osoan zehar adierazten dira gorabehera horiek, bai ikus-entzunezko tekniken bidez bai narrazioaren bitartez. Argi eta garbi dago bi pertsonaia horiek interes ezberdinak dituztela. Kapitaina mespretxuz mintzatzen da karlistei buruz Miguelen aurrean: «Yo no soy como esos carlistones chupacirios». Hugorekin kartetan jolasten ere, faxistak birao egiten du karlista eta alboan dagoen jendea haserrez. «¡Tranquilito eh, comehostias! Que aquí estamos todos en el mismo bando», harroputzez erantzuten dio kapitainak Hugoren haserreari. Baina, halabeharrez emandako bat-egitea izan zen hori: «Porque no hay más cojones», erantzuten dio erreketek haserre, eta, jarraian alde egiten du partida bukatu gabe utziz.

Jarrera horiek guztiak ulertarazten dira filmaren erdigunean, giltzarri den eszena batean. Hala, estatu-kolpea burututako erakunde guztiak bateratzen dituztenean, Margariren etxean afaltzen daudenean, Hugo ez dago gustura: «Con esto de la unificación, los carlistas hemos salido perdiendo». Eta, «tú siempre sales perdiendo, sobre todo a las cartas [barreak]», erantzuten dio kapitainak. Egoera horretan falangista oso lasai dagoen heinean, erreketea ez dago batere eroso: karlistak galtzen ari dira, eta, Hugok espresuki adierazten du bere egoera. Haserrea erreketearen aurpegian antzeman daiteke (24. irudia), baita bere hizkeran ere.



24. irudia



25. irudia



26. irudia

Eszena horretan, afari-mahaian ematen den liskarrean, pertsonaia nagusi guztiak agertzen dira: gotzaina, Miguel, kapitaina, Hugo eta kapilaua, ondoren, Margari elkartzen delarik. Apezpikua da mahaiburua eta, Elizak konfrontazio zibilean egin ez bezala, berari egokitzen zaio mahaikideen arteko tirabirak lasaitzea. Azkenean, Margari mahaitik altxatu beharrean aurkitzen da Gernikako bonbardaketaren arduradunei buruz hitz egiten dutenean, argudio sinesgarririk gabe, kapitainak elkarrizketa hura «soilik gizonezkoena» dela erantzuten dionean. Iruzkin sexista horrek erregimen frankistak emakumei emango zien etxeko rol iraingarria aurreikusten du. Deigarria da, bazkari horren hasieran, Hugok eta kapitainak



jantzi bera daramatela euren soinekoen gainean (25 eta 26. irudiak), baina, bukaeran, kapitainak Falangearen ohiko alkandora urdina darama (27. irudia). Zuzendariak horrela adierazi nahi izan du erreketek eta falangistak gerra egiteko elkartu baziren ere, guda bukatu eta bakoitzak bereari jarraitu ziola. Alegia, batera sartzen dira gerran/bazkarian, eta, behin bukatuta, euren interesen alde berriro banatzen dira. Falangistak izan ziren bereiztu –bazkalostean bera da alkandoraz aldatzen dena– eta gailendu zirenak. Hugok jantziz ez aldatzeak karlistek zintzo-zitzo obeditu izana adierazten du, kaltetuak izan arren.



27. irudia

Eta, karlistak oso kaltetuak atera ziren gudatik. Horren adierazpide nagusia, Fermin frontetik elbarritua heltzen dela, egoera guztiz begetatiboan. Aurretik, Hugok sekulan sendatuko ez den betirako zauria egin dio bere buruari, oina tirokatuz. Karlistek emandako amore, inoiz onbideratuko diren sakrifizioak ezik, autosuntsitzera daraman betirako mina bihurtzen da. Harrezkeroztik, Hugo minduta sentitu eta alkoholiko bihurtzen da. Eta zer da ba, alkoholismoa, autosuntsitze prozesu bat ez bada? Zuzendariak, aditzera ematen duenez, nafartarrak izan ziren lehia horren benetako galtzaileak. Herritarrak beraiek. Horregatik, Hugok bere dendako elikagaien prezioak garestitzen ditu kartetan galtzen duen bakoitzean, azken finean, herritarrak ziren karlisten hanka sartzeak ordaindu zituztenak. Herriaren eta karlisten arteko erlazioa Hugo eta amaren arteko harremanean islatzen da, zeinean, bukaeran, Benitak (Iñake Irastorza) ez duen bere seme nagusiaz ezer jakin nahi, guztiz desengainatua baitdago: hori ez da herriak nahi zuen amaiera –hiru gizon ezgaitu dituen familia batekin amaitu da Benita–. *La buena nuevaren* arabera, baina, zein izan zen karlisten huts egite nagusia? Ideia zaharkituetatik abiatuta termino berrietan¹¹ antolatutako gerra bati ekitea, hots, heltzear zegoen mundu-ordena berriaren aurrean karlistak erabat anakronikoak zirela. Hugo eta Ferminen aititea da horren isla. Agure senila guztiz deskokatuta dago

¹¹ Falangea bera, erakunde berria zen, 1933.ean eratua. Bere ideologia faxista ere, mende horretako hogeigarrenen hamar-kadakoa da, karlismoaren sorkuntzatik oso hurrun.

eszenan agertzen den bakoitzean, beti abesti zaharrak kantatzen antzinako erreketen soinekoaz jantzirik. Hala ere, bilobak berera ekartzea lortzen du belaunaldi berriek berarekin batera abestuz (28. irudia): «Por Dios, por la Patria y el Rey, lucharon nuestros padres. Por Dios, por la Patria y el Rey, lucharemos nosotros también». Pertsonaia hura hasieran indartsu agertzen da (28. irudia), gerrak aurrera egin ahala neketsuago somatzen zaio eta, azken agerraldian, ostera, lo dago (29. irudia): karlistek zeharo nekatuta bukatu zuten.



28. irudia



29. irudia

6.3.3. SINESMENAK ETA SENTIMENDUAK AURREZ AURRE. BARNE-BORROKAREN ADIERAZPEN OSOA

Ikusi bezala, okertuz doa protagonistaren eta Elizaren arteko harremana. Horren lekuko, trenean bueltan datorrean, zalantzak areagotzen zaizkiola (30. irudia), eta, gero eta gogoeta gehiago egin, lepagorak gehiago estutzen diola nabaritzen du, azkenean laxatu egin behar duela (31. irudia) –trena tunel ilun batetik igarotzen ari denean, hain justu ere–: Eliza itotzen ari zaion seinale. Horrez gain, beste ikus-entzunezko teknikak ikusleari adierazten diote apaiz kartsua eta Egoitza Santuaren arteko harremanak hozten ari direla. Hegazkinak Alzania gainetik igarotzen direnean, Miguelek, gora begira dagoen bitartean, arkupean babesteko agintzen die umeei (32. irudia), baina ez du ez hegazkinik ez ezer ikusten. Hodei ilunek zerua ikustea eragozten diote (33. irudia), alegia, Miguelek ez du Jainkoaren argia topatzen, Elizak –hodeien bidez adierazita– oztopatzen baitu. Tabernak beste behin erabiltzen du hodeien baliabide metaforiko hura (34. irudia) Miguel inor gabe dagoela adierazteko. Protagonista bakarrik sentitzen da barne-gatazka baten aurrean. Aitorpenaren sekretua dela eta, isilik egon behar du soldadu falangista gazteak eta Hugok aitortutako krimenei dagokienez. Gertaera horiek guztiek barne-gatazka sortzen dute apaizarengan, eta horrek asaldura eta ondoeza eragiten dio. Azkenik, filmean Miguelen peleginazio antzeko



zerbait antzezten da, aipatutako barne-gatazkaren erantzunez. Asko kostata, baselizara heltzen da erantzunak aurkitu nahian eta, Jaungoikoaren oinetara ipintzen da seinalaren bat ikusteko (35. irudia), baina oraingoan ere ez du erantzunik aurkitzen eta guztiz etsitzen da fetu-posizioan etzanez. Angelu oso altutik hartutako plano pikatu markatuaz –ia zenitala– lagundurik (36. irudia), jaioberri bat bezain babesgabe sentitzen da barruan daukan borrokaren aurrean. Eszena horretan interpreta daitekeenez, Jesukristo/ebangelioa Elizaren eta apaizaren gainerik dago: Jesus da maitasuna eta errukia, alegia, Miguel ezik, beste elizgizonek ez daukatena. Oso esanguratsua da elizaren hierarkia irudikatzeko plano kontrapikatuak erabili diren bitartean, guztiaren gainerik dagoena adierazteko ildo hori apurtzen dela, plano zenitala erabiliz. Argiztapenaren bidez, Jesukristok eraikineko atea argitzen diola dirudi, alegia, Sanjuán Bornayk (2015) dioen moduan, liskar horretatik irteteko atea sinesmena da. Baina, printzipioei lotutako barne-gatazka gutxi ez balitz, protagonistak afektua eskaini dion emakumearenganako sentimenduen kontra egitera behartuta ikusten du bere burua, hots, printzipioak eta sentimenduak dira barne gatazkaren adierazpen osoa. Hortaz, Miguelek berak bakarrik egiten du ibilbidea, gerraren bilakaerak bultzaturik.



30. irudia



31. irudia



32. irudia



33. irudia



34. irudia



35. irudia



36. irudia



Arestian ikusi bezala, protagonista aginduei men ez egiten hasten da, ondoren, “Gurutzada Santua” zalantzan ipintzen du eta, azkenik, exekutatzear dauden presoek ihes egiten laguntzera heltzen da. Bere konpromezua *in crescendo* doa. Zoratu ote den gotzainak galdetuta, Miguelek argi esaten dio bere sinesmenari eutsi besterik ez duela egin: «Mi único pecado ha sido estar al lado de los pobres y de los perseguidos. Vivir el evangelio». Hori da, hain zuzen ere, Miguelek sentitzen duen agindu gorena, Eliz-hierarkiak alde batera utzita, berez, elizgizon guztiek egin beharko luketena, hierarkia horretan Jesukristo guztion gainetik baitago. Baina, egiatan, hor nonbait soka sekuentzial hori hautsita dago: «Ya estamos con el dichoso evangelio. Pero, ¿no se le ha ocurrido pensar en el daño que está haciendo a la Iglesia? ¿Ni del peligro que corremos todos por su culpa? Se cree usted un valiente, pero no es más que un egoísta», dio gotzainak. Horrenbestez, apezpikuarentzat Eliza da garrantzitsuena, erakundea bera, ez Jesukristoren mandatuak. Eta bene-benetan, jarrera berekoiena gotzainak agertzen du, beti egoerara moldatzen bere postuari eusteko. Miguelek ebanjelioak agindutakoa hitzez hitz bete arren, bere disziplina ezak ondorioak dakartza. Larriena, bera exekutatzeko saiakera. Hala ere, momentu hori ez da apaiza Elizarekiko guztiz aldentzen den unea, erabateko haustura gotzainak kargutik kentzen duenean gertatzen baita: «Yo me ordene sacerdote porque quería predicar la buena nueva de Jesucristo resucitado. Si no puedo hacerlo, ¿para qué quiero la sotana?», dio Miguelek. Bestela esanda, Elizak Jesukristoren hitza hedatzea eragozten badio Francoren mesedetan –“Gurutzada Santua”–, zertarako behar du Eliza? Protagonistak bertan bukatzen du berak bakardadean burututako “pelegrinazioa”. Protagonistaren ibilbide hura argiztapenaren bitartez ere adierazten da. Miguel birritan elkartzen da gotzainarekin katedralean: lehenengo aldian, filmaren hasieran, eta gela guztiz argia da (37. irudia), bukaeran erabat iluna den bitartean (38. irudia). Gainera, azken horretan jada ez da Jesukristo gurutziltzatua ikusten. Hasieran Miguelelntzat Eliza Jaungoikoaren argia da, baina, ibilbidea bukatuta, amaieran konturatzen da erakunde ilun bat besterik ez dela. Horregatik, dagoeneko Elizatik guztiz aldentuta dagoenean, «bekatariaren jantzia» ipinita, Margarirekin alde egiten du filmaren bukaeran. Hori bai, herriko maistrarekin ihes egin aurretik, irratiak esperantza txikia ere ematen dio Migueli: Elizaren mailarik gorenean aldaketa onak datoz, Pio XII.a Aita Santua izendatu berri dute¹².



37. irudia



38. irudia

¹² Pentsatzekoa da aldaketa hori Miguelen gustukoa dela, izan ere, Achille Damiano Ambrogio Ratti Pio XI.ak faxista eta naziekin harreman estua eduki zuen bitartean (Cuenca Toribio, 1989), Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli Pio XII.ak juduei laguntza eskaini zien II. Mundu Gerran (Dalín 2005), preseski, Alzaniako apaizak garaituekin egin bezala.



Halere, sinesmenaren barneko liskarra suertatu ez ezik, apaizari sentimenduen arteko gatazka ere egokitzen zaio. Zehazki, elkartasunari esker, Margarirekin duen harremana sendotu eta inoiz ez edukitako sentipen bat garatzen du emakumeak erakarrita. Hala, hainbatetan suertatzen zaio maitasunari –Margari– ala sinesmenari –fedea– lotzeko zalantza, apaiza izanik, bata edo bestea hautatu behar duelarik, bere fedea ez baitio uzten maite duen emakumeari nahi beste hurbiltzen. Horren adibide argia da Hugok kristau-aitortzaren bidez Antonino salatu zuela adierazten dion unea, non, jakinda ere, Miguelek Margariri ez dio sekulan esango ezkontzear dagoen gizon hori izan zela bere senarra falangistei akusatu ziena, izan ere, fedea agintzen duen sekretupeko aitortzaren bidez jakin baitu egia. Berdina gertatzen da maistra lan eta etxerik gabe gelditzen denean; apaizak ez dio inoiz aitortuko nor den egoera bortitz horren erruduna. Amaieran, aldiz, Miguelek behin betiko hautua egiten du sentipenei jarraituz: Margarirekin alde egiten du Elizarentzat «**bekategoriaren jantzia**» den arropa hori gainean daramala. Trenez egiten du ihesaldia, eta, trenez, elizatik betirako urruntzen da.

6.4. ELKARTASUNAREN FEMINIZAZIOA

Tabernak modu positiboan adierazten du estatu-kolpea eman aurreko egoera. Gatazkak egon badaude –aurreko abadeak liskarrak eduki ditu herri osoarekin, katolikoak ez daude pozik sozialisten hauteskunde-garaipenarekin, sozialistek Migueli eta mojei iseka egiten diete...–, baina, Rodríguezek (2014) adierazi bezala, II. Errepublika adostasunen garai gisa aurkezten da. Antonino medikuak eta Margari maistrak osatutako bikoteak ondo islatzen du ideia hori. Antonino sozialista da, Margari, ordea, familia karlista batean sortua. Erljioaz ari direnean, biak borrokan ari dira. Margarik eskolako erlijio-ikasgaiak edo prozesioak debekatu izana leporatze dio besteari; senarrak, berriz, ezkontza zibilak edo dibortzioak fededun batzuei eragindako ondoeza. Eztabaida horretan, Margarik eta Antoninok bi aldeak ordezkatu eta akordioak ere lortzen dituzte: biek ezkontza jarraitzen dute eta, gainera, haur bat edukiko dute, desberdintasun politikoak gorabehera, Errepublikak etorkizun oparoa zueneko seinale. Elkarbizitzaren ideia hori berriro errepikatzen da Miguelek igandean emandako lehenengo sermoian. Muntaketa txandakakoan eraikia, sekuentziak domekako mezan bildutako komunitatea azaltzen du. Plano orokorrek gizarte-taldearen batasuna erakusten dute, eta hurbileko planoek, berriz, gizabanakoak bereizteko balio dute. Plano horiek guztiak erakusten dute herritar andana dagoela bertan elkartuta, ideia politikoak alde batera utzita.

Tartean, errepresio mota ezberdinak ere ikus daitezke. Argiena, hildakoak eta torturatuak. Hobiratzailleak, medikuak, maisuak... dira biktimen profilak, herritarrentzat lan egiten duen jendea. Halere, begi-bistakoa bakarrik erakutsi beharrean, *La buena nuevak*



gehiago sakontzen du, errepresio ekonomikoari eta jazarpen matxistari arreta berezia eskainiz. Inposaturiko estatu-ordena berri horretan, emakumearen rola zein izango den behin eta berriz azaltzen da. Emakumeen zeregina etxean gizonezkoen zerbitzura egotea da, Benitak dioen moduan, «¿por qué no te buscas una buena moza y te casas de una vez?... Aquí hay sitio de sobra, y una mujer siempre ayuda a la casa». Horratik, Margarik ez du gainontzeko gizonekin afaltzen; berak janaria prestatu eta zerbitzatu behar du. Aurretik, Miguel Alzaniara iristen denean, herriko plazan Vsevolod Pudovnin *La madre* filmaren kartela ikus daiteke herriko zineman. Egun batzuk beranduago, faxistek kartela erre egingo dute barre eta algaren artean plazan pilatutako gainerako tresnekin batera, musika koral bat entzuten den bitartean, eta horien artean elizako kanpandorrearen irudia ikusten da: frankismoak, Elizarekin batera, emakumearen ahalduntze suntsiketa dakar. Pertsonaia horien saio negatiboen kontra, pertsonaia femenino gehienek rol proaktiboak eta independenteak dituzte, eta beren kabuz nabarmentzen dira.

Falangistek Alzaniako amak euren seme-alabak bataiatzera behartzen dituzte, erlijio askatasuna galaraziz. Hori ez da, baina, larriena, izan ere, Resuk adierazten duenez, «pantomima» bat baino ez da. Larriagoa da txirotasunean bizitzera kondenatzea. Eta, pobrezian behartuta bizi dira, ogi-puska soil bat ere lapurtzera bultzatuak. Irtenbide bat aurkitu nahian, herriko emakumeek euren errepresoreen jantziak makurtuta josteari ekiten diote seme-alabek jatekoa eduki dezaten. Antxonik haratago doa bere egoera iraultzeko, kapitain faxistarekin oheratuz. «¡Y tú les cosas los uniformes! ¡Así que no hay tanta diferencia!», aurpegiatzen dio Antxonik Resuri, honek hiltzaile batekin oheratzea leporatzen dionean. Emakumeak etorkizun egonkor bat besterik ez du nahi, falangistak inoiz eskainiko ez diona, edo beste modu batean esanda, kapitaina berak sorraraziko errepresioaz baliatzen da Antxonirekin larrua jotzeko. Beraz, errepresioaren eraginez, gauza berdina dute helburu faxistei jantzia jostek eta faxistarekin txortan ibiltzeak: etorkizuna. Hori nahikoa ez bada, Tabernak genero indarkeriaren adierazpenik nagusiena erakusten du kapitainak Antxoniri jipoia ematen dionean gela garbitzea agindu aurretik.

Margariren ibilbidea ez da Antxonirenetik aldentzen: biak maite ez duten gizonekin egotera behartuta sentitzen dira eta, egoera jasangaitz horren aurrean, biek aukeratzen dute herritik ihes egitea. Hugoren aginduz, faxistek Margariren senarra hiltzen dute. Eliza defendatu bezala, erreketea edozer egiteko prest dago Margarirekin ezkontzeko, horregatik ipintzen du medikuaren izena falangisten zerrenda beltzean. Berrito nahasten dira onura pertsonalak interes orokorrekin. Maistra berarekin joateko hori nahikoa ez denez, lanetik eta etxetik botatzea lortzen du, Margari eta alaba kalegorrian utziz. Oraingoan bai, Hugok bere nahia lortzear dago, baina azkenean, Antxonirekin batera, apaiz eskuzabalak eragozten du Margari bere errepresorearen atzaparretan jaustea.

Azaldu den bezala, batzuk Elizatik aldentzen dira, baina beste batzuk elizara –eta ez Elizara– gerturatzen dira. Remigio akolitoak argi adierazten du ideia hori: «Si se va usted, yo no quiero ser monaguillo». Ikus-entzunezkoaren une batean, planoaren hasieran, kanpadorrea goialdean ikusten da (39. irudia), eta kamera mugimendu bati esker, horren azpian Alzaniako apaiza lurra lantzen dagoela bukatzen da planoak (40. irudia): Miguel ebanjelioaren



zimendua lantzen ari da, hau da, herritarrak ekartzen ditu. Film hasieran gotzainak apaizari agintzen dion lehenengo zeregina da Alzaniako herritarrekin –gehienak ateoak– adiskidetzea, eta honek bere gain hartzen du erronka itxaropen handiz. Tabernak ikus-entzunezko teknika baten bidez protagonistaren ilusioa adierazten du: Alzaniara trenez doanean, tunel Ilun batean sartzen da (41. irudia), eta, iraungitze zuri baten bidez (42. irudia), herriko tren-geltokira heltzen da (43. irudia). Alde horretatik *La buena nueva* baikorra den arren, modu ezkorrean bukatzen da: Miguelek eta Margarik elkarrekin alde egiten dute aro ilun baterantz, dagoeneko ezarrita baitago 40 urte luze iraungo duen diktadura frankista. Horratik, bukaeran, tren tunel ilunean barneratzen denean, ez dago aurrekoa bezalako iraungipen zuririk; oraingoan, zuzendariak iraungipen beltza erabili du (44. irudia) Alzaniara itxaropentsu heltzen dela, baina, guztiz etsita, bertatik alde egiten duela adierazteko. Bere osabak egin bezala. Bi tren-bidaia horiek dira istorioa ixteko elementu zirkularrak.



39. irudia



40. irudia



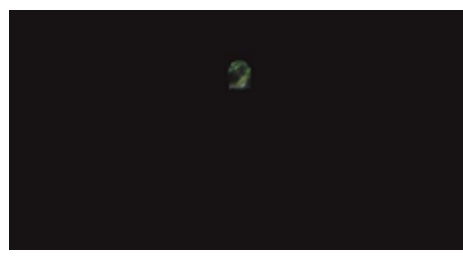
41. irudia



42. irudia. Iraungitze zuria.



43. irudia



44. irudia

Beraz, ebanjelioaren oinarria praktikara eramanez betetzen du gotzainaren agindua, hau da, behartsuenei eskua luzatuz. Falangearen kapitainak inposatutako bataioaren ondoren, Miguelen lehen keinua amari eta seme-alabei askari handi bat eskaintzea da, azken finean, ez baitira beren borondatez joan. *Gorriak* izanda, eta senarrak hilda edo ihes eginda, aipatutako familiek zinak eta minak sufritzen dituzte bazka ahora eramateko. Guzti hori frankistek gauzatutako errepresio bortitzaren isla da. Miguelek, jakin badaki hori, eta laguntzea erabakitzen du. Halaber, Benita serorak ez du begi onez ikusten apaiz berriak luzatutako eskua. Bera bezalako beata batentzat ateoak bertara sartzeari eliza zikintzea da eta, ez du kristau-karitatetik erakusten. Erljioaren erabilera arbitrarioaren beste adibide bat:

Benita: «Una se esfuerza en cuidar de la casa, y total, ¿para qué? ¿Para que vengan estas a llenarlo todo de piojos?».

Resu: ¡Piojosa serás tú! ¡Beata!

Benita: O se van ellas, o me voy yo. Usted decide.

Miguel: Estas mujeres se quedan. Y usted debería de tener un poco más de caridad cristiana.

Benitak emakume katoliko ultra-kontserbadorea irudikatzen du. Ez dago ados Miguelen erabakiarekin, 'etsaitzat' dituen emakume ateo-gorriei eta haien seme-alabei laguntzeko.

Apaiz berriak herritarrekiko adierazten duen hurbiltasuna hizkuntzan ere nabari daiteke. Askotan euskaraz zuzentzan zaie, frankistek inposatutako gazteleraren ordeztu, eta mezak ere euskaraz ematen ditu. Euskara da bertako biztanleekiko gertutasunaren adierazpidea. Modu horretan, apaiz gazteak behartsuenei laguntzen jarraitzen du. Bere ikasketetaz baliaturik, kooperatiba bat sortzen du aipatutako emakumeekin batera. Xedea oztoporik ipiniko ez liekeen jarduera baten bitartez emakume errepresaliatuek dirua irabaztea da. Horrela, bando nazionaleko gerlarientzat jantziak josteari ekioten diote. Ez da txiripaz Miguelek kooperatiba bat sortzea, egiazki, merkataritza-baltzu autonomoaren eredu hura oso hedatua baitzegoen Euskal Herrian eta, gainera, pertsonaia filmiko horrek erakusten duen izaerarekin bat egiten du: kooperatiba baten jabetza bazkideena da eta bere kudeaketa guztiz demokratikoa da, bazkideen artean; bazkide guztiek eskubide eta eginbehar berdinak dituzte eta irabaziak beraien artean banatzen dituzte. Kooperatiba da Miguelek egiten duen demokraziaren aldeko aldarria kolpistek ezarri berri duten totalitarismoaren aurrean. «Esto es una cooperativa. ¡Aquí las decisiones se toman entre todas!», erantzuten dio apaizak Arantxa kaleratzeko Resuren nahiari. Huts egiten ari zaion Elizan ez bezala, bertan ez dago hierarkiarik, erabakiak denon artean hartzen dituzte. Miguel bazkideen maila berean sentitzen da, errepresaliatu bezala, alegia, zapaldua nabaritzen da. Apaiza erreprimetua denez, eta, *La buena nueva* erreprimetuen artean aiurri emakumea gailentzen denez, zenbait autorek adierazi bezala (Bernárdez Rodal, 2009; Cruz, 2010,...), Miguel pertsonaia feminizatua da. Elkartasuna, beraz, emakumeen eskutik dator, horregatik darama askotan emakume itxura ematen dion soinekoa (45, 46, 47 eta 48. irudiak). Gainera, emakumearekin lotutako ohiko lanak egiten ikus daiteke apaiza (45 eta 46. irudiak), beti emakumez inguraturik. Zuzendariaren hautua da protagonista erreprimetu gisa irudikatzen. Era berean, Miguel aita moduan izendatuta dago: Margari erditzen denean, bera kanpoan zain dago, neskatoren aita balitz bezala eta, ondoren, bere besoetan uzten dute. Filmean testosterona huts gisa irudikatutako gainontzeko gizonezkoen aurrean, maskulinitatearen beste aurpegia da bera.



45. irudia



46. irudia





47. irudia



48. irudia

Filmaren analisi sakonean, ezinbestekoa da kooperatibaren izenari erreparatzea: Coop. Textil Santa Agueda (47. irudia). Agata Kataniakoa III. mendeko martiri kristaua izan zen, tradizio kristauaren arabera, bere birjintasunari atxikitzeagatik, bularrak moztu zizkioten eta torturen ondorioz hil zuten. Gero santu izendatua izan zen. Gauzak horrela, Agate martiriaren omenezko jaia –Agate Deuna– Euskal Herrian oso errotua dago. Miguelek gainontzeko emakumeekin batera sortutako kooperatibak Euskal Herrian oso estimatua den emakume erreprimitu baten izena darama. Protagonistak emakume erreprimituen omenez ipintzen dio izena kooperatibari, Tabernak *La buena nueva* filma ekoiztu bezala.

Alzaniako apaizak bere burua galtzaileen aldean kokatzen duen neurrian, gerora oso garrantzitsua bilakatuko den jarduera esanguratsua burutzea erabakitzen du: memoria sortu. «Nadie puede devolverles la vida. Pero podemos evitar que los maten otra vez con el olvido», dio Miguelek. Hortaz, filmaren momentu ezberdinetan ikus daiteke Miguel memoria idazten (49, 50 eta 51. irudiak.), edota, liburuxka koadro baten atzean ezkututzen agintari frankistek aurki ez dezaten (52. eta 53. irudiak). Tabernak Pollakek definitutako *lurpeko memoriari* egindako erreferentzia zuzena da hori. Memoria gordetzeko erabiltzen duen margolanari so eginez, kristau-artean maiz erabilia den bere bihotza eskaintzen duen gizona antzeman daiteke (54. irudia), pertsonaia filmiko nagusiaren eskuzabaltasunaren isla. Bada, beranduago Miguel ikusi daiteke margozkiko gizonaren antzeko keinua egiten kapitainari esaten dionean gatibu abertzale euskaldunen erantzulea dela (55. irudia). Koadroko santuak egin bezala, Miguelek behartsuenei bere bihotza eskaintzen die, kasu honetan, presoan erantzule bihurtuz, baina, baita, oroimena sortzen duenean ere.



49. irudia



50. irudia



51. irudia



52. irudia



53. irudia



54. irudia



55. irudia

Bere eskuzabaltasunagatik, Alzaniako herritarrak ezezik, Miguelek ondoko herrietako biztanleak ere hurbiltzea lortzen du. Margariri aitortzen dionez, askotan, Miguelengana jotzen dute beren senideak non dauden lurperatuta jakinarazteko, eta erresponstua¹³ eman diezaien, inguruko herrietako apaizek hori egiteari uko egiten baitiote. Elizak edukitako jarreraren beste adibide bat litzateke hori, zeinean benetako kristau asko ukatuak izan ziren Errepublika defendatzeagatik. Bada, lurperatuta dauden toki horiek, hala nola, faxistek herritarrak hiltzen dituzten lekuak filmak oroimen-tokiak bihurtzen ditu, gune horietan memoria idatziz (50 eta 51. irudiak).

Aurrekoan aipatu bezala, Taberna bere osabak idatzitako *Malditos seáis. No me avergoncé del Evangelio* liburuan inspiratu da istorioa garatzeko. Horrek ez du esan nahi *biopic* bat denik, baizik eta horretan oinarrituta erabateko fikzioa den filma zuzendu duela. Fikzioak askatasun handia eskaintzen du, horren adibide, herriaren izena asmatzea. Osaba Alzasuko apaiza izan arren, Miguel altxamenduari erreferentzia egiten dion Nafarroako herri asmatu bateko apaiza da, hots, Alzaniakoa. Hori film osoan errespetatzen da, memoria idazten duenean ezik. Protagonistak oroimen-tokiak liburuxkan sinalatzen dituenean, zuzendariak benetako izenak erabiltzen ditu (56. irudia): Alsasua, Urdiain eta Ziordia. Tabernak bere jaioterri-inguruko biktimei eskainitako omenaldi xumea litzateke hori.

¹³ Erljio katolikoan, hildakoen otoitzari deritzo erresponstua, hildakoaren heriotzaren eta ehorzketaren edo errausketaren artean hildakoa gaubeilatzen ari den edozein unetan. Hildakoaren familiari eta izaki maiteei laguntzea eta kontsolamendua eskaintzea da helburua.



56. irudia

Ondorioz, funtsezko betekizuna da Miguelek burutzen duena: oroimena sortu, jendeak bertan benetan zer gertatu den inoiz jakin dezan, eta ahal izanez gero, kontuak eskatzeko –justizia–. Horratik, memoria idazten lo gelditzen da eta amets egiten du (57. irudia). Eta, horregatik ere, falangistek gauerdian iratzartzen dute fusilatzeko. Gerora ikusi den bezala, oroimena akabatzeko frankisten saiakera da hori, hain zuzen ere, etorkizunean amets egiteari uko egiten dioten saiakera. Baina, alferrikakoa da, Miguelek Remigio txikiari belaunaldiz belaunaldi gaur egunera arte barreiatuko den oroimena transmititzen dio (58. irudia): «Toma, guárdalo bien. Y cuando seas mayor enséñaselo a tus hijos, para que sepan la verdad y para que nadie olvide lo que ha pasado aquí, ¿de acuerdo?», adierazten dio Miguelek Remigiori.



57. irudia



58. irudia

6.5. ONDORIOAK



La buena nueva filmak apaiz katoliko baten barne-borroka bitartez Guda Zibilean izan ziren hamaika aldeak erakusten ditu. Ikuspuntu politiko eta ideologiko gatazkatsu horien irudikapenak Gerra Zibilaren beste irudi bat aurkezten du, eta frogatzen du gatazkak bi alde baino gehiago zituela. Funtsean, guda zibila estatu edota komunitate batean ematen den barne-borroka da eta, hain zuzen ere, Tabernak horri eman nahi izan dio garrantzia, barne-gatazka baten adierazpena bere osotasunera eramanez. Guzti hori ikusleari transmititzeko, asko zaindutako narrazioaz gain, zuzendariak ikus-entzunezko baliabide ugari erabili ditu: enkoadraketa zehatzak, argiztapena, muntaketa bereziak, soinu-banda, janzkera, etab.

Marino Ayerra osabak idatzitako memorian oinarrituta, zuzendariaren mezu nagusia Elizak Guda Zibilean hartutako jarrera gaitzestea da, bando nazionalarekin edukitako konplizitatea erakutsiz. Hierarkiaren ideia da atal hori adierazteko bidea. Miguelen ikuspuntua hartzean, falangisten eta karlisten ekintzekin desadostasuna adierazten da, hortaz, filmak gogorarazten du Elizaren jarrera ez zela ez bidezkoa, ez kristaua. Arestian ikusi bezala, ordea, Elizako goi-karguek frankistekin bat egin zuten arren, estatu-kolpearen aurka zeuden apaizak ere izan ziren. Horren adibide, Francok erreprimitutako euskal elizgizonak. Miguel horietako bat da; gerran ez sinesteagatik eta, ebanjelioak agindu bezala, behartsuenei –kasu horretan, bando errepublikarreko lagunei– laguntzeagatik erreprimitzen dute. Autore gehienek soilik Elizaren barneko bi jarrera horiek azpimarratzen dituzten arren, *La buena nueva* Eliz-barneko beste hirugarren jarrera interesgarri bat ere aurkezten du gotzainaren bidez. Apezpikua erabat oportunistak da eta, Elizaren izenean egiten ari ziren astakerien aurka egon arren, isilik mantendu zirenen errepresentazioa da.

Hala, filmak erreferentzia zuzena egiten dio Eliza eta erlijioa konfrontazio politiko batean erabiltzeari. Bere izenean frankistek hainbat krimen burutzen dituzte, erlijioa nolnahi erabiliz. Baina, Elizaren jarrera eta frankistek estatu-kolpea burutzeko erlijioaren usurpazioa erakusteaz gain, kapilauaren bitartez, Tabernak beste alderdi bat erakusten du, alegia, Elizaren parte-hartze zuzena. Nolanahi ere, esan beharra dago *La buena nueva* motz geratzen dela Gomá kardinalaren Elizaren ankerkeria erakustean, Cruzek (2010, 13. or.) adierazten duenez, Tabernak istorioa leundu zezakeen, Elizaren militarizazio eta indarkeria izugarria egungo ikusle gehientzat sinesgaitza izango litzatekeelako, eta horrek eraginkortasuna kenduko liokelako mezu kontzientziatzaileari.

Guzti horregatik, testu sakratua etengabe aipatzen da –*la buena nueva*–, eta hori da, hain zuzen ere, protagonistari erlijio katolikoaren izenean egindako ankerkeriak salatzea eta estatu-kolpea babestu zuen kleroa gaitzestea ahalbidetzen diona. Miguelen jarrera euskal kristauek oro har hartutako jarrera irudikatzen duela kontuan izanda, filmak euskal gizartearen kristau-ibilbidea ulertzeko posible daitekeen giltzarria¹⁴ ematen du; izan ere, Euskal Herria XX.

¹⁴ «Es duro comprobar la apatía religiosa de muchos creyentes, el rechazo de numerosos increyentes y los problemas que unos y otros tienen con la Iglesia. La Iglesia vive momentos de apretura. El descrédito de la institución eclesial nos pre-



mendera arte lurralde katolikoenetako bat izan zen¹⁵, baina Estatuko gainerako lurraldeetan baino askoz erritmo bizkorragoan galdu ditu leialak¹⁶. Gauzak horrela, Miguelek Elizarekiko mesfidantza azaltzen du, bukaeran, «bekatzailearen jantzia» soinean daramala apaizgoa uzten duenean betirako. Bere aldetik, Margarik eta euskal abertzale gazteak Jaungoikoarekiko zalantzak adierazten dituzte, kristautasunetik urrunduz.

Halere, Eliza ez zen barne-gatazka eman zen espazio bakarra, izan ere, ikusi den bezala, bando nazionalen ere erakunde ezberdinek interes propioak zituzten. Gizonezko pertsonaia nagusien bidez, filmak zehaztasunez irudikatzen ditu garaileen arteko desadostasunak eta, Sanjuán Bornayk (2015) dioen bezala, hori gutxitan azaldu da Gerra Zibilari buruzko fikziozko filmetan. Antoninok herri horretako bizikidetzaren definitzen duen arren, «aquí estás por un lado, o estás con el enemigo», Tabernak errealitatea askoz konplexuagoa dela erakusten du. Karlisten eta falangisten arteko talka begi-bistakoa da filmean: bi taldeen arteko desadostasunak, historikoki hainbat gairi zegozkienak, Elizaren eta erlijioaren zereginean oinarritzen dira. Karlistak ultrakatolikoak diren heinean, falangistek Elizak botere eta garrantzi gehiegi duela uste dute. Tabernaren ikuspegitik, lehia horretan karlistak galtzaile irten ziren, mugimendu tradizionalista autosuntsiketa prozesu batera bultzatuz. Baina, benetako galtzaileak herritarrek izan ziren, karlisten erabakiak larrutik ordaindu baitzituzten. Guda Zibilaren konplexutasun osoa adierazteko, bando nazionalaren bi alderdi horiez gain, filmak euskal nazionalista katolikoek berri ere ematen du, matxinatuengandik ideologikoki hurbilago –karlistengandik gertu–, baina euskal nortasuna defendatzeko Errepublikarekiko leialtasunaren tarteko kasua erakusten du. Hain gai korapilatsua aurkezteko, berebiziko garrantzia dute zuzendariak egindako erreferentzia kultural original guztiek.

Arestian aipatu bezala, Nafarroan jazarpena batez ere politikoa izan zen eta, arrazoi pertsonalengatik zigortutakoak gutxi izan arren, Tabernak alderdi hori ere erakutsi nahi izan du istorioa korapilatsuago bihurtzeko asmoz. Horren adibide Hugok Antonino salatu izana Margarirekin ezkontzeko asmoz.

ocupa. El presente es crudo; el futuro es sombrío», diote kezkatuta Nafarroako artzapezpikuak eta Euskadiko lau gotzainenek. Ikus: *El País*. (2005eko otsailaren 14a). Los obispos del País Vasco y Navarra temen para la Iglesia un futuro sombrío. https://elpais.com/diario/2005/02/14/sociedad/1108335602_850215.html

¹⁵ Horren adibide, historikoki Euskal Herria Estatuko misiolariaren jatorri sendoena eta “benetakoena” izan dela. Ikus: *Libertad Digital*. (2014ko urtarrilaren 12a). El desastroso balance de la Iglesia vasca tras décadas de nacionalismo. <https://www.libertaddigital.com/espana/2014-01-12/el-desastroso-balance-de-la-iglesia-vasca-tras-decadas-de-nacionalismo-1276508002/>

¹⁶ CISEk 2019ko uztailean kaleratutako datuen arabera, Euskadin populazioaren %16,9 dira mezetera joaten diren katolikoak, %18,9 ateoak, %12,8 ez-sinestunak eta %10,8 agnostikoak. Hala, Euskadi, Estatuko eskualderik deskristautuena da, izan ere, soilik euskaldunen %58 baino gehixeago katolikoa da baita. Nafarroan, populazioaren %28,2 dira mezetera joaten diren katolikoak, %7,7 ateoak, %20,5 ez-sinestunak eta %10,3 agnostikoak. Aitzitik, datu horiei jarraituz, Estatu osoko herritarren %72,1ak katolikotzat jotzen du bere burua. Ikus: *El Diario*. (2019ko abuztuaren 1a). España deja de ser católica: ya hay más ateos y no creyentes que católicos practicantes. https://www.eldiario.es/sociedad/espana-catolica-creyentes-catolicos-practicantes_1_1411835.html eta *Libertad Digital*. (2014ko urtarrilaren 29a). Catolicismo y nacionalismo, una relación imposible. <https://www.libertaddigital.com/espana/2014-01-29/catolicismo-y-nacionalismo-una-relacion-imposible-1276509467/> Javier Lozano ere, Euskadiko kristautasunaren beheranzko joeraz mintzatzen da, eta euskal abertzaletasuna egiten du erantzule. Ikus: *Libertad Digital*. (2014ko urtarrilaren 12a). El desastroso balance de la Iglesia vasca tras décadas de nacionalismo. <https://www.libertaddigital.com/espana/2014-01-12/el-desastroso-balance-de-la-iglesia-vasca-tras-decadas-de-nacionalismo-1276508002/> Interes handiz, ez du aipatzen Elizak Guda Zibilean izan zuen zeregina eta 40 urtez ezarritako nazional-katolizismoak euskal lurraldeetara ekarri zituen ondorioak.



Beraz, guda zibila batean ematen den barne-borroka da behin eta berriz azpimarratzen den mezua. Hala, barne borrokaren adierazpen nagusia Miguelek pairatzen duena litzateke; izan ere, printzipioekiko duen barne-gatazka gutxi ez balitz, protagonista Margarirekiko dituen sentimenduen kontra egitera behartuta sentitzen baita. Miguelen printzipioak eta sentimenduak dira barne gatazkaren adierazpen osoa. Hala ere, protagonistak aurrera egitea lortzen du memoria historikoaren ardura bere gain hartuz. Filmak, krimen frankistak dokumentatzeko apaizaren ausardia nabarmentzen du, etorkizunean zuzendariak gaitzesten duen amnesia historikoa izateko aukera saihesteko asmoz. Haren ondareak Remigio eta emakume errepublikanoekin jarraituko du, eta haiei indarra eta estrategiak ematen dizkie espero duten etorkizun patriarkalean eta errepresiboan borrokatzeko. Ondorioz, *La buena nueva*n bi autore klasikok oroimen historikoari buruz definitutako bi kontzeptu azaltzen dira: amildegiaren bitartez, Pierre Norak adiera emandako memoria-guneei erreferentzia zuzena egiten die; bestetik, Remigio eta alargunak dira Pollakek definitutako *lurpeko memoria*, 40 urte luzez belaunaldiz belaunaldi ezkutuan transmititu zen oroimena. Filma memoria bizirik irautea ahalbidetu zutenen omenaldi xumea da.

Azkenik, filmak herri txiki batean bizirik irauteko emakumeek egunero egiten duten borroka irudikatzen du. Gerrak ohiko bihurtu zuen errealitatea erakusten du, zeinean gizon gehienak frontean, basoan edota ihes eginda dauden. Gizonezkoen eta emakumezkoen balioen arteko ezberdintasun handia nabarmentzen da. Gizonek beren ideologia politikoa irmoki defendatzen dutela dirudien bitartean, emakumeek lehentasuna ematen diote norberaren sinesmenari eta seme-alaben biziraupenari. Filmak emakume erabakitzaile gisa erretratatzeko dituen beste errepublikano alargunak: beti prest beren eskura dagoen edozer egiteko, seme-alabak babesteko edota gizonezkoek sortutako gerra batean bizirauteko. Hainbat eszenek erakusten dute emakume hauek beren harrotasuna irentsi eta sinesmen laikoak baztertzen dituztela frankisten zigorrak saihesteko.

Arantxaren bidez, filmak gerran emakumeak publikoki iraindu zituztela erakusten du. Horregatik, emakumeen arteko elkartasun handia gerra bizi izan zutenen beste esperientzia garrantzitsu bat da. Gizonak gerra-frontean elkarren artean borrokatzen direnean, emakumeak behartuta daude elkarrekin egotera, elkarrekin lan egitera eta elkarri laguntzera. Hala ere, Tabernak ez du emakumeen arteko elkartasuna xarmagarri eta idilikoa irudikatzen, bertan izan zitezkeen tirabira txikiak ere azaltzen baititu. Benitak ez die ama atoei eta beren seme-alabei jatekorik eman nahi, eta, Resuk ukatu nahi dio Falangeko kapitainarekin larrutan ibiltzen den Antxoniri kooperatiban lan egitea. Bi eszenetan, Miguel bakearen eraikitzaile gisa aritzen da eta bi aldeak lasaitzen saiatzen da.

Hugo, Benita eta kapitain falangistaren bitartez garai hartako pentsaera patriarkalaren eta sexistaren berri ere ematen du filmak. Inposaturiko erregimenak argi zuen zein zen emakumearen jarduna: etxean gizonezkoen zerbitzura egotea, emakumeen ahalduntzea zeharo zapuztuz. Hots, emakumetasuna irudikatzen tradizionalki ez diren elementuak agertzen dira: pertsonaia femenino gehienek rol proaktiboak eta independenteak dituzte eta, beren kabuz nabarmentzen dira, izan ere, emakume horiek gerran aurrera egitea lortu zuten, azken batean, eurek hartu baitzuten bizitza duintasunez aurrera eramateko ardura.

7. HISTORIA AITZAKIA GISA GERNIKA, THE MOVIE

(KOLDO SERRA, 2016)

Zuzendaria: Koldo Serra

Estreinaldia: 2016ko irailaren 6an

Interpreteak: James D'Arcy (Henry), María Valverde (Teresa), Jack Davenport (Vasyl), Ingrid García-Jons-son (Marta), Alex García (Marco), Bárbara Goenaga (Carmen)

Ekoizlea: GERNIKA THE MOVIE, SAYAKA PRODUC-
CIONES, TRAVIS PRODUCCIONES, PECADO FILMS

Formatua: 35 mm., kolorea, panoramikoa, 109 min.



Diru-bilketa: 374.456,24 € Ikusleak: 66.603



7.1. SARRERA

Gerraren bilakaera ulertzeko, ezinbestekoa da nazioarteari ere erreparatzea. Errusian erregimen komunista ezarrita zegoen boltxebikeek 1917an gerra irabazi zutenetik. 1922an Sobietar Errepublika Sozialisten Batasuna sortu zuten inperio zaharraren barnean zeuden herrien artean eta, Batasuneko errepublika handiena Errusia zenez (hedaduraren eta biztanle kopuruaren aldetik), berorrek agintzen zuen bai politikoki zein ekonomikoki. Lehenengo bi urteetan Vladímir Ilich Uliánov “Lenin” izan zen Batasuneko presidentea, eta hil zenean, Iósif Vissariónovich Dzhugashvili “Stalin”ek ordezkatu zuen. Italian, Benito Mussolini faxista agintean zegoen 1922tik aurrera. Portugalen, Gomes Corta jeneralak estatu-kolpea burutu zuen 1926an, ondoren Antonio de Oliveira Salazarrek ordezkatu zuelarik. 1929an emandako krisi ekonomikoak kolokan ipini zituen mundu osoko sistema ekonomiko guztiak. Hain zuzen ere, horretaz baliatuta, Alemanian Adolf Hitler alderdi nazionalsozialistako buruzagiak boterea hartu zuen 1933an. Eta, Espainiako Guda Zibila hasi zen unean, kapitalean oinarritutako potentziak (Ameriketako Estatu Batuak, Erresuma Batua edota Frantzia bezala) krisi kapitalistak utzitako zauriak arintzen zeuden oraindik. Laburbilduz, egoera aztoratuta zegoen orokorrean. Hori dela eta, guda hasita, ez esku-hartzeko hitzarmena sinatu zuten abuztuan Europako 27 Estatuk. Atzerriko inork ez parte-hartzea zen akordioaren xedea, baina, hasieratik Alemaniak, Italiak eta Portugalek ez zuten hitza bete bando nazionalari lagunduz. Halaber, laguntza hori guztiz erabakigarria izan zen gerraren bilakaeran. Alemania eta Italiatik etorritako hegazkin-bonbaketariak errepublikar leialen puntu estrategikoak deuseztatzen zituzten bitartean, errepublikarrek merkatu beltzean erosi behar zituzten armak, askotan garesti eta zaharkituak¹. Beranduago, Komite Internazionalen bidez Sobietar Batasunak errepublikarrei lagundu zien armak eskainiz.

Hegazkin-bonbaketari faxista eta naziak momentura arte ezagutzen ez ziren sarraskien arduradunak izan ziren. Horiek izan ziren, adibidez, 1937ko apirilaren 26an Gernika bonbardatu zutenak –zehazki, Alemaniako Cónдор legioa eta Italiako Abiazio Legionarioa–; baina, hori ezagunena bada ere, beste hamaika herri deuseztatu zituzten hegazkin horiek. Euskal Herrian, besteak beste, Bilbo, Durango, Elgeta, Elorrio, Ermua edota Otxandio bonbardatu zuten. Baina, Euskal Herritik kanpo ere bonbardaketa ugari izan ziren faxista eta nazien eskutik: Torrelavega, Xixon, Avilés, Valentzia, Bartzelona, Tarragona, Castellón, Sagunto, Denia... Hegazkin horiek ohiko bonbak erabiltzeaz gain, bonba su-eragileak jaurtitzen zituzten.

Altxatuen eremuan zeuden hiriek ere bonbardaketak pairatu zituzten Errepublikako hegazkin-bonbaketarien partez. Egia da baita, aurrekoek ez bezala, hauek hautakorrak zirela, objektibo militarrek deuseztatzea bilatzen zutelarik. Hala ere, eraso horietan herritarrak hil zituzten.

¹ Moreno Carrillo, B. (2000). *Armas para España* (Howson, G. itzul.). Madril: Ediciones Península. (Jatorrizkoa 1998an argitaratua).



1937ko apirilaren 26an Alemaniako Cónдор hegazkintzak Gernika erabat suntsitu zuen. Halabaina, Bizkaiko hiribilduaren aurkako eraso ez zen izan ezaugarri horietako lehena, ezta gerrako hilgarriena ere (De Pablo, 2016, 83. or.), baina berehala mediatikoena bilakatu zen. Erasoak hiru ordu iraun zuen, eta, 5.472 kilo bomba su jaurti eta kalteak eragin zituzten herriko eraikinen %99an. 1937an, Gernika 5.000 biztanle baino gehiagoko herria zen, industria-jarduera handia zuen eta bertako eraikinak Bilbokoak bezain altuak ziren. Francok gertaera hori *gorri-separatistei* egotzi izanak eztabaida handia eragin zuen prentsan eta irratian. Zentzu horretan, Irujok (2017b) Gernikako suntsiketari buruzko gezurren teknika aztertu eta, tankera horretako gezurrak baliogabetzeko historialariek duten ardura azpimarratu du. Gezurren artean hasi zen propaganda-borroka, mundu osoko komunikabide guztietan zabaldu zena, zineman barne.

Urte horretan, Pablo Picassok are gehiago lagundu zuen basakeria hura mediatizatzen, XX. mendeko margolanik ezagunenetako bat, *Guernica*, margotuz. Artistak suntsitutako herria mundu mailako bakearen sinbolo bihurtu zuen. Sarraski hura eta propaganda-borroka da, hain zuzen ere, *Gernikak* islatu duena.

Baina, kontua da, bando nazionalaren aginduei jarraituz, abiazio naziak eraso hilgarri hura eragin zuela eta, hartara, gerora Bigarren Mundu Gerran erabiliko zituzten taktikak probatu zituztela. De Pablo dioenez (1998, 7. or.), oraindik zalantza asko daude argitzeko eta, ez dugu inoiz erantzunik izango hildakoen kopuru zehatzaren inguruan edota azokako astelehen batean euskal udalerrria bonbardatzeko agindua eman zuen zuzeneko arduradunari buruz. Bonbardaketaren asmoa ere ez dago argi: arrazoi militar estrategikoengatik izan zitekeen, edota, batzuek adierazten duten moduan, hori baino gehiago, xedea biztanleria zibila beldurtzea zen, euskal askatasunaren ikur adierazgarrienetako bat suntsituz. Irujok (2017a) testuinguruan kokatzen du bonbardaketa *Gernika. 26 de abril de 1937* liburuan. Bertan, mundu-mailako gerra-fronteen baitan bonbardaketek zer nolako eraginkortasuna eduki zuten azaltzen du, eta hainbat galderari erantzuten saiatzen da, hala nola zergatik suntsitu zuten hiribildua, noren aginduz eta horrek eragin zuen heriotza kopurua.

Handik gutxira gerra bukatu zen Euskal Herrian. Ekainaren 16an, Eusko Gudarosteak eraikitako Bilboko Burdin Hesia erori eta egun gutxiren buruan matxinatuek Hego Euskal Herri osoa kontrolpean zeukaten. Eusko Gudarostea, José Antonio Aguirre lehendakariaren agindupean Eusko Jaurlaritzak Bizkaian osatutako armada izan zen. Izan ere, ordurako hainbat hilabetetan eztabaidatutako Autonomia Estatutua sinatuta zegoen, lehenengo Eusko Jaurlaritza eratuz.

Prozesu luzea izan zen hura, Euskal Herriarentzako Sortarauaren bidez hasita. Horrek, Kataluniak baino zailtasun gehiago aurkitu zituen, helburua lortzeko hiru saiakera egin behar izan zutelarik: 1931. urtean abertzale eta tradizionalisten proiektua abiarazi zen Euskal Herrian, Lizarrako Estatutua bezala ezagutua. Bertan, euskal Estatuaz hitz egiten zen, beti estatu autonomo gisa espainiar Estatuaren barruan. Horrela, Espainiako Gobernuak zenbait arlotan eskuduntza zuen: kanpo harremanetan, komunikazioetan, moneta, zigor eta merkataritza-zuzenbideetan, Eliza eta Estatuaren arteko harremanetan, Espainia mailako hauteskundetan eta armadan. Eusko Jaurlaritzak, aldiz, gainontzeko eskumenak



izango zituen, tartean polizia eta euskal armada –Eusko Gudarostea–. Irailaren 25 eta 26an, Madrilgo Gorteen guztiz errefusatu zuten lau lurraldeetako 520 udaletik 480k onartutako proiektua, Eliza eta Estatuaren harremani buruzko artikulua konstituzioaren kontrakotzat hartuz. Zuzenketak egiteari ekin ziotenean barne-eztabaidak areagotu ziren, batik-bat, Nafarroan –hiru ildo politiko nagusi zeuden Euskal Herrian garai horretan: karlistak, abertzaleak eta ezkertiarak–. Ondoren, beste Estatutu bat idatzi zuten, oraingoan Nafarroa Garaia kanpoan gelditu zelarik. Baina, CEDAko gobernuak baztertu zuen. Azkenik, Gerra Zibilaren hasierarekin bat eginez, Gernikako Estatutua idatzi –Indalecio Prieto sozialistak idatzia– eta aurrera egitea lortu zuten Madrileko Gobernu errepublikarraren oniritziarekin. Horrenbestez, gerrari zegokion neurri oro Eusko Jaurlaritzak zuzenean hartu zuen.

Zaila da Espainiako Gerra Zibilean izandako heriotzen kopuruaz mintzatzea. Batzuek 1.000.000 pertsonetan kokatzen dute hildakoen kopurua, baina, azken ikerketa fidagarrien arabera, guda 500.000 heriotza eragin zituen modu zuzenean. Heriotza horietatik asko ez ziren borroketan eman, atzeguardietan baizik, bertan ezarritako errepresioaren ondorioz. Hori dela eta, historiografiak asko ikertu ditu bi atzeguardiak. Oso hedatua dago, atzeguardietan ezinikusiak direla medio, fusilamendu asko egon zirelaren ustea, baina, argitu beharra dago hori –oro har– errepublikarren atzeguardietan besterik ez zela eman, eta, gainera, gerraren lehenengo etapan. Ezaguna da, esaterako, Bilbon 1937ko urtarrilaren 4ean egindako ia 200 fusilamenduak. Egun horretan, nazionalak bonbardaketa bizia burutu zuten hiriaren gainean, eta, horri erantzunez, kontrolik gabeko errepublikarrek bertako espetxeetara sartu eta gatibuak akatzerak ekin zioten aginduperik gabe. José Antonio Aguirre Lehendakariak epai-mailako ikerketa egitea agindu zuen berehala, eta, errudunei heriotza zigorra ezarri zieten, nahiz eta epaia inoiz ez zen bete. Kontrolik gabeko fusilamenduak, beraz, maiz gertatu ziren errepublikarren atzeguardian, batik bat gerraren hasieran. Beste herri eta hiri batzuen artean, Alacant, Girona, Roses, Olot, Guadalajara edota Jaénen mendekuzko errepresaliak hartu zituzten bonbardaketen ostean. Ondoren, Aguirre Lehendakariak lehenengoz egin bezala, Errepublikako agintariak neurriak hartu zituzten horrelakoak saihesteko.

Nazionalen atzeguardian, osterak, ez zen apenas berehalako mendekuak eragindako fusilamendurik izan. Normalean, tribunal militarrek epaitu ostean agintari batek ematen zuen fusilatze agindua. Hori bai, epaketetan gatibuek ez zeukaten inolako bermerik, epaile frankistek gehienetan eginkizunak baino, euren sentipen ideologikoak epaitzen zutelarik. Horrenbestez, herriko bizilagunen arteko ezinikusiengatik edota lur-jabego arazoengatik fusilamenduak egon zirelaren baieztapena guztiz okerra da. Bertan emandako fusilamenduak arrazoi politikoengatik burutu ziren.

Garrantzi historikoa izan arren, Gernikako bonbardaketa ez da ia birsortu zineman eta telebistan, eta, ez da beti egiantzez eta historikoki bidezkoa izan. Adibidez, *Cambridge spies* telesail ospetsuan Gernikako bonbardaketa birsortu da, baina eraso hegazkin bakar batek egiten du –eta, gainera, biplano bat da, 1937an dagoeneko zaharkituta zegoen hegazkina–. Hori ez ezik, telesail horretan Gernika zelaiaren erdian lau etxerekin birsortu dute, hogeita hamar bat biztanleko herrixka txiki bat balitz bezala.



Gernika filma 2016ko irailaren 9an estreinatu zen XIX. 'Festival de Cine Español de Málaga' zine-jaialdian, eta, orotara bi sari nagusi jaso ditu: Goya saria efektu espezial onenengatik eta Gaudí saria jantzi onenengatik. *Gernika* Koldo Serrak (Bilbo, 1975) zuzendu duen bigarren luzemetraia da; lehendik *The Backwoods* filma zuzendu zuen 2006an aurkeztua. Zalantzarik gabe, *Gernika* inoiz oroimen historikoari buruz ekoiztu izan den deiera handienetariko filma da; horren lekuko, sei milioi euro inguruko aurrekontuarekin lan egitea edota Worldwide Acquisitions aplikazioaren bidez Sony Pictures konpainiak mundu osora zabaltzeko konpromezua hartu izana. Hori dela eta, filmazioa ingelesez egin zen. Jose Alba (Pecado Films) eta Daniel Dreifuss dira produktore nagusiak, baina ez bakarrak, izan ere, Carlos Clavijo (Travis Produce), Nahikari Ipiña (Sayaka Producciones) eta *Gernika*, The Movie AIE aritu baitziren koprodukzio lanetan. Gainera, Canal Sur, EITB, Euskaltel, Audiovisual SGR, ICAA, eta IFBk ere parte hartu dute eta Basquetourren laguntza jaso du.

7.2. GERTAKIZUN HISTORIKOA, ATZEKO OIHALA

Gatazkaren berri ematen zuten atzerriko korrespontsalen bidez ekiten dio filmak Guda Zibilari. Hasi bezain laster, *Gernikak* 1937ko apirilean kokatzen gaitu, tokiko zein nazioarteko testuingurua azalduz: Gerra Zibilari buruzko zenbait datu emateaz gain, gatazkan dauden nazioarteko liskarrak azaltzen ditu, eta, arreta berezia ipintzen du Sobietar Errepublika Sozialisten Batasunaren (SESB) informazioaren kontrolean edo Hitler eta Mussolinik gudan duten esku hartzean.

Henry Howell gerra korrespontsala (James D'Arcy) Espainiako gudaren berri ematen ari da Bilbotik, eta Teresa Azkoitia gaztea (María Valverde) ezagutzen du, prentsa-bulego errepublikarreko editorea. Egia esan, bi pertsonaia horien inspirazio-iturriak George Steer eta Constancia de la Mora pertsonaia historikoak dira: lehena, kazetari britainiarra izan zen, Bigarren Mundu Gerraren aurreko gatazketan korrespontsal gisa aritu zena, batez ere Italia-Etiopoko Bigarren Gerran eta Espainiako Gerra Zibilean; Constancia de la Mora, aldiz, Errepublikako Atzerriko Prentsa Bulegoko zuzendaria izan zen. Baina, horiek ez ezik, badaude erraz igarri daitezkeen beste pertsonaia historikoak ere. Adibidez, nazien garaiko Alemaniako aireko indarra Luftwaffeko Mariskal eta Cándor legioko teniente koronela W. Von Richthofen (Joachim Paul Assböck) edota Gerda Taro, Gerra Zibilean fotokazetari gisa aritu eta hil zen argazkilari alemaniarra, filmean Marta (Ingrid García Jonsson) izenaz ezagutarazia.

Gernikak gerra-garaian bi protagonisten arteko maitasun-istorio bat kontatzea erabaki du: Teresa bere idealen zale amorratua da eta bere uste politikoen alde borrokatzen du; Henry gerretan eskarmentatutako kazetaria da, eta, lanerako ilusioa galdu du. Ez da berria



pantaila handian izaera guztiz kontrako bi pertsonaiaren maitasun-istorioa azaltzea, izan ere, zineman nahiko ohikoa da. Maitasun-kontu horren erdian, Vasyl Mickevich (Jack Davenport) dago, Gobernu errepublikanoaren aholkulari sobietarra eta Teresaren nagusia. Ez du zalantzarik idealista gaztea gorteiatzeko saiakerak egiteko, nahiz eta Teresak errespetuz ihes egiten duen.

Serrak filmak jorratuko dituen auziak berehala aurkeztearen alde egin du *Gernikan*, eta hori oso nabarmena da lehen unetik. Ikus-entzunezkoa errepublikarren iragarki batekin hasten da, garai hartan zegoen propaganda-borrokari erreferentzia zuzena eginez. Nahiz eta XXI. mendeko teknika erabiltzen duen (*motion graphics*-a, alegia), oso ondo birsortzen du XX. mendeko iragarkia, itxura eta soinua asko zainduz. Hasierako eszenan bertan, filmak ikus-entzulea garai hartan sartu nahi du, plano subjektiboaren bitartez: eszenaren erdian ikus-entzulea ohartzen da ikusten ari den iragarki hura filmeko pertsonaiak ere zineman ikusten ari direla, zinema-aretoan *Gernika* ikusten ari diren ikus-entzuleak eta filmak errepresentatzen duen aretoko ikus-entzuleak parekatuz.

Lehenengo sekuentzian, zuzendariak garai horretan zegoen propaganda-borrokaren begibistako alderdia erakusten du faxismoaren aurkako iragarkiaren bidez. Bigarren sekuentzian, ordea, Serrak propaganda-borroka horren baitan dagoen beste alderdi bat erakusten du: zentsura. Teresak Frantziako egunkari batentzat lan egiten duen korrespontsal baten komunikazioa entzun eta segituan mozten du gustukoa ez duelako. Teresak argi uzten dio kazetariari zer idatzi dezakeen eta zer ez:

Teresa: «Ya conoce las normas: si le dice a su periódico que estamos perdiendo la guerra o dónde tenemos colocada la defensa le cortamos. Es mucho mejor que anularle las credenciales o que le arresten, cosa que también podemos hacer.»

Kazetaria: «Yo sólo trato de hacer bien mi trabajo...»

Teresa: «Yo también. Carmen, por favor: Quiero una copia de sus crónicas una hora antes de cada transmisión.»

Hirugarren sekuentzian, aldiz, Serrak filmak jorratuko duen bigarren auzia azaltzen du: maitasun-istorioa. Bertan, Vasyl eta Teresa agertzen dira lehenengoz, eta, agerikoa da aholkulari sobietarrak emakume gaztearengan duen interesa. Vasylek loreak eta Johann Sebastian Bach konpositorearen diskoa oparitzen dizkio Teresari:

Teresa [lorei buruz]: «¡Son preciosas!»

Vasyl: «Lo bello atrae a lo bello.»

Lehenengo zazpi minutuetan, beraz, filmak ikus-entzuleari garatuko dituen gaiak aurkezten dizkio, izenburuak beste gauza bat iradokitzen duen arren: propaganda-borroka eta amodio-istorioa. Melodrama erromantiko horren atzean, hain zuzen ere, Gernikako bonbardaketa bigarren mailan galtzen da. Teorian, *Gernika* fikzio historikoa da eta,

hiribilduko bonbardaketa argumentuaren amaiera gisa eskaintzen du. Grina- eta maitasun-istorio horretan oinarrituta, filmak antagonista nagusi gisa aurkezten ditu sobietarrak. Zentsura, espioitzak, traizioak etab. eguneroko kontua dira errepublikaren prentsa-bulegoan, sobietarrek pisu izugarria dutelarik.

Teresak eta Henryk harremana sendotzen duten heinean, Teresa eta Vasylen arteko erlazioa usteltzen doa. Hain zuzen ere, Vasylek Teresari oparitutako loreek bi protagonista horien arteko hantazioa islatzen dute. Filmaren hasieran, prentsa-bulegoko editorearen eta aholkulari sobietarraren arteko harreman ona begietsi daiteke. Vasylek hainbat opari egiten dizkio Teresari –tartean, aipatutako loreak–, horregatik, iraganean bikote izan zirela antzeman daiteke, eta berriro bikote izateko iradokitzen dio Vasylek neskari. Teresa, eskaintza errespetuz errefusatzen duen arren, gustura dagoela ikus daiteke. Hasieran, beraz, loreak distiratsu agertzen dira (1. irudia). Baina, Teresak Henry gero eta gehiago ezagutu, orduan eta Vasyletik gehiago aldentzen doa. Horien arteko elkarrizketa patsadatsuek, Vasylen oihuei ematen die paso, eta, bukaeran, bien harremana guztiz irauli egiten da, sobietarrak Teresa torturatzen duenean. Bi horien arteko erlazioa usteltzen doan neurrian, loreak gero eta zimelduagoak daude (2. irudia). Loreak ikus daitezkeen azken aldian (3. irudia), xehetasun-plano baten bidez agertzen dira, euren arteko harremana zeharo apurtuta dagoela indartzeko.



1. irudia



2. irudia



3. irudia

Bere aldetik, Henryk gerra horretan ineteresa galtzen doa Errepublikaren atzean sobietarrak daudela ohartzen doan heinean. Birritan egiten du Espainiatik alde egitearen saiakera: lehenengoa, bere egunkariko zuzendariari Parisera bidaltzea eskatzen dionean, Picassok aurkeztuko duen erakusketari buruz idazteko. Momentu horretan, Henryk ez du ilusiorik gerra horretaz idazteko eta, bere lana behar bezala egin beharrean, albisteak asmatzen ditu. Baina, Teresak berak behar duen interesa piztarazten dio, filmak bi pertsonaia horien arteko maitasun istorioan sakonduko duelarik.



Bitartean, prentsa-bulegotik kanpo, Koldo Serrak hiribilduaren gaineko erasoaren prestaketa erakusten du tarteka, Burgosko Aerodromotik, Bilbotik 160 km-ra. Cónдор legioa estereotipoz eta klixez beteta azaltzen du, zeinean erraz antzeman daiteke Von Richthofen teniente koronela.

Borrokalari frankisten presentzia anekdotikoa da, filmak dirauen 110 minutuetan militar bakar bat baino ez baita ageri eta, 35 segundutan baino ez. Bertan datu historiko esanguratsu bat ematen da, alegia, soldadu frankistak Von Richthofen teniente koronelari adierazten dio errepublikarrek ez dutela inguruan hegazkinik; bat bakarra dagoela eta Bilbon dutela konpontzen.

Bonbardaketari berari dagokionez, filmak kaosaren eta zorigaitzaren egoera hori transmititzea lortzen du, plano subjektibo dardartsu eta iraupen laburrekoen bidez. Abiazio nazia abiatzean, soinu-banda bat sartzen da eta, horren bidez, gertatuko den sarraskia sumatzen da. Aurrerapen muntaketa bat da zeinean hegazkinen aireratzeak soinu-bandaren bidez transmititzen duen tentsioa ez datorren bat Gernikako astelehen bateko azokan dagoen lasaitasun erlatiboarekin. Erlatiboa da, ez dugulako ahaztu behar, frontea udalerritik urrun egon arren, gerran zeudela. Guda egoera propaganda-afixen bidez irudikatzen da, gudariak kalez kale edota euskal nazionalista batzuek borrokalari frankista baten amari egindako gaitzespenaren bidez. Zuzendariak asmatu du bonbardaketa berregiten.

Baina, aipatu bezala, gertakizun historikoa amodio eta jelsia istorioen atzean galtzen da. Are gehiago, bonbardaketari esker Teresa sobietarrek Gernikan duten txekatik – kolaboratzaile frankista eta disidenteak susmagarriak atxilotzeko, galdekatzeko, torturatzeko, prozesu sumarisimoan epaitzeko eta hiltzeko gunea– irteten lortzen duenean. Hau da, azken buruan, eraso frankista zentzu batean onuragarria dela irudikatzen du *Gernikak*, izan ere, Cónдор legioaren bonbardaketa da *gorriek* kartzelaratutako errugabeen salbazioa.

7.3. EGIA (VS. PROPAGANDA)

Film honek batik bat egiaren aldarrikapena egiten du: egia propagandaren aurrean, propaganda egia interesatua baita. Hori ondo somatu daiteke Henryk duen bilakaeran: filma hasi bezain laster, Henry zinema aretoan dago filmaren aurretik ematen duten iragarki errepublikarra ikusten. Bertan, korrespontsalak garbi uzten du ez duela propaganda gustuko, bai alde batekoa zein bestekoa.

Henry: «Amigo, odio la propaganda, y no me importa el bando.»

ere gezurretan dabilela. Marta argazkilariak frontera joan behar direla aipatzen dionean, Henryk bestelako asmoa proposatzen dio: gerraren bilakaera asmatzea, alegia, gezurretan ibiltzea:

Henry: «Oye, espera un momento. Porque... ¿Quién necesita ir al campo de batalla? ¡Tengo una idea mejor! Mira esto: Los movimientos de tropas de hoy.»

Marta: «¿Dónde conseguiste ese mapa?»

Henry: «Lo he dibujado.»

Marta: «¿Lo has dibujado?»

Henry: «Tenía una idea... podemos añadir unos detalles como...»

Marta: «¿El qué?»

Henry: «Mi nombre con letras grandes... y me fotografías con el... ¡Mira! ¡Allí, donde los escombros!»

Marta: «Henry, ¿en qué clase de periodista te has convertido?»

Henry: «En uno listo.»

Marta: «Henry, ¿Le vas a mentir a tu periódico así como así?»

Henry: «¡No! No, no, no... ¡No miento! Es la verdad; he visto la guerra, conozca la verdad y sé cómo contarla. La verdad es: lo que decido escribir.»

Beraz, kazetariak idazten duena egia osoa da, asmatua izan arren. Egiaren interpretazio hura propagandak egiten duenaren parekoa da: egia interesatua. Halabaina, ez da korrespontsala gezurretan dabilen lehen aldia. Handik gutxira, kazetari ospetsuaren jardunbide ez oso etikoa berriro azaltzen da: Bergaran izandako batailari buruz idatzitako kronikan bertako gaztelu batez mintzatzen da Henry, eta, Teresak gezurretan ibiltzea leporatzen dio, Bergaran ez baitago gaztelurik.

Filmak aurrera egin ahala, korrespontsalaren jarrera aldatzen doa. Ikus-entzulea ohartu daiteke Henryk badituela kezka zintzoak, gainontzekoek eduki ditzaketenak baino zintzoagoak, gainera. Teresak bideratutako txangoaren ostean, kazetariak gerraren bilakaeraz hitz egin beharrean –beste kazetariak egin bezala–, «gerraren izuei eta bertan harrapatuta gelditzen diren pertsoneri buruz» idaztea erabakitzen du. Prentsa-bulegoak ez du hori gustuko eta, zentsuratzen du. Prentsa bulegoari ez zaio alde humanitarioa axola; berari interesatzen zaion bakarra da Errepublikari mesede egingo dioten testuak argitaratzea, baina, Henry ez dago mehatxuei men egiteko prest, berak propaganda gorrotatzen baitu.

Henryren alde humanitarioa filmaren bukaeran azpimarratzen du berriz *Gernikak*. Hiribilduko bonbardaketak erabat hunkitzen du korrespontsala eta, idazteari ekiten dio berriro, sarraskiaren krudeltasuna nabarmenduz. Oraingoan bai, zentsoreek alde





humanitarioa aintzat hartzen duen testua argitaratzea uzten diote. Alderdi humanitarioaz idaztea zuzena da; finean, Henryren ikuspuntua zuzenena da. Bukaeran, George Steeren artikuluak mundua zeharkatu zuela azpimarratzen du filmak, eta, urte horretan bertan Picassok gertakizun horren inguruko margolan ospetsua egin zuela aipatzen du; Picassok George Steer bezalako berriemaileei esker ezagutu zuen Gernikan izandako sarraskia. Finean, George Steer Picassoren inspirazio iturri izan zen; Henry Howell bezalako berriemaileek guden inguruko ikusmoldea aldatu zuten mundu osoan.

Oso esanguratsua da *Gernika* propaganda-iragarki batekin hastea eta gertakizun baten kronikarekin amaitzea. Hortxe dago koxka: propagandaren desitxuraketaren aurrean egia gailentzen da. Kasu horretan, aipatutako Henryren bilakaeraz gain, errepublikarrek ere ibilbidea egiten dute: filma osoan zehar egia interesatuak argitaratzea besterik ez dute uzten. Horregatik, bando nazionala aurrera doala edota errepublikarrak kikilduta daudela bezalako kronika oro zentsuratzen dute. Hori oso ondo ikus daiteke Teresak eta Henryk duten eztabaidan:

Teresa: «Lo siento señor Howell, no puedo aprobar esto.»

Henry: «¿Perdón?»

Teresa: «Dice que la República está desmolarizada. Y critica el hospital. ¿Qué pasa con la niña quemada? Le ha dedicado muy pocas líneas...»

Henry: «El artículo no va sobre esa niña... Trata sobre los horrores de la guerra y la gente que queda atrapada en ella.»

Teresa: «No estamos desmolarizados.»

Henry: «Así que es cierto... Estáis usando una cara bonita para que cuente la verdad.»

Ez dute galtzaile gisa agertu nahi munduaren aurrean. Bukaeran, baina, egia interesei nagusitzen zaie eta, sarraskiaren gaineko kronika bidaltzea ahalbidetzen dute, nahiz eta galtzailatzat jo.

Filmak zinema-ekoizpen handien ohiko erduei jarraitzen die, zeinean egoera konplexuak estandarizatzeko gaur egungo ikus-entzunezko hizkuntzara egokitzen diren. Horrela, ikono ugari agertzen dira edukia sinplifikatzeko eta ikuslea erakartzeko. Adibidez, AEBetako kazetariaren bidez, egoskorkeria komunistaren eta fanatismo faxistaren arteko bitartekaritza demokratikoa irudikatzen da.

Halaber, filmaren planteamendua okerra da egia aldarrikatzeko gezurretan oinarritzen baita. Alegia, estereotipo eta klizez josita dago *Gernika*, hain zuen ere, egiaren defentsan. Lehenik eta behin, filma zeharo dikotomikoa da: onak eta gaiztoak azaltzen dizkigute modu oso nabarian. Gaiztoen saku berean sartzen ditu errepublikarrak, sobietarrak, faxistak eta naziak –frankistak talde horretan sartzen duela antzeman daiteke, nahiz eta soldadu bakarra agertu segundo gutxitan-. Eta, guzti horien aurrean, ongia legoke, demokrazia liberala, Henry korresponentsalaren bidez adierazia.



Filma hainbat klizez hornitzen da naziak irudikatzeko. Alde batetik, alemaniarren nortasun diziplinatua azpimarratzen du, nahiz eta soldadu gazteen desbideraketak ere egon badauden. Hori oso nabaria da Burgosko aerodromoan gertatzen ari zena biltzen duen eszena batean, zeinean W. Von Richthofenek soldaduei errieta egiten dien nahi beste diziplinatuak ez izateagatik. Objektiboak akatzeagatik lortutako puntuazioetaz soldaduek barre egiten duten bitartean, teniente koronela kanpin dendan sartzen da eta ondokoa esaten die:

W. Von Richthofen: «Disciplina... Señores... ¡Disciplina! Hemos tenido varias bajas entre los pilotos: uno se salvó gracias al paracaídas, pero fue capturado en Bilbao; otros dos, muertos en un accidente de automóvil cuando volvían de una de esas fiestas, así se les puede llamar así! Recuerden esto: perdimos la primera Gran Guerra, pero más pronto que tarde habrá una segunda oportunidad.»

Bestetik, beste klize ezagunak ere antzeman daitezke, hots, alemaniarren izaera kalkulatzailerik eta zuhurra: espainolak ez bezala, alemaniarrek etorkizuna gogoan daukate beti. W. Von Richthofen behin baino gehiagotan kezkatuta agertzen da gerra horrek eragiten ari dituen gastuengatik –etorkizun hurbilean edukiko duten gerrari begira–. Hori igarri daiteke teniente koronel naziak pilotuei Gernikako eraso nola egingo duten azaltzen duen eszenan:

W. Von Richthofen: «Caballeros: ¡Termita! En escasamente unos segundos alcanza 1.000° y de forma fulminante derriba todo lo que toca. Durante los ocho minutos que arde no se puede apagar, ni con agua ni con arena. En primer término bombardearemos todas las tuberías de agua corriente. Acto seguido, tiraremos las bombas de termita que empezarán a incendiar todo. ¿Cómo van a extinguir el fuego sin agua? Nuestro objetivo: mínimo gasto, máxima destrucción.»

Bertan estereotipo hauek hauteman daitezke: alemaniarrek kalkulatzailerik dira –erasoa oso ondo prestatua daukate–; naziek bereizketarik gabe erasotzen dute –herritar xumeak dira euren objektiboak–; eta, alemaniarrek zuhurra dira –ahalik eta hondamendi handiena bilatzen dute gastu ekonomiko gutxienarekin–.

Eta zuhurtziaz borrokatzearen logika horri jarraituz, Gernikako bonbardaketa antolatzen dute. Behar beste baino gasolina gehiago ez xahutzeko, hiru egunetan jaurti beharreko bonbak arratsalde bakarrean botako dituzte. Gainera, naziek Gerra Zibilean teknika berriak frogatzen dituztela igarri daiteke, hurbil dagoen Bigarren Mundu Gerrari begira:

W. Von Richthofen: «El sacrificio que estamos haciendo en España, y nuestra más absoluta austeridad en combustible y munición, reciben ahora su recompensa: Ataque Relámpago. En Berlín han estado hablando sobre ello durante meses. Tres días de bombardeo concentrado en una sola tarde. ¡Rápido como un rayo! Nos han autorizado a probar esta técnica novedosa en el ataque de hoy mismo. Así que caballeros, disfruten de su vuelo a Guernica.»



Espainolek, oster, ez dute etorkizunean pentsatzen. Mola jeneralak Euskadiko industria guztia hondatzea eskatu die naziei, alemaniarrak guztiz txundituta utziz. Noizbait guda amaituko da, eta, nahiz eta bando nazionalak irabazi, eskuratuko duen herria guztiz hondatua egongo da, baliabiderik gabe:

W. Von Richthofen: «Acabo de discutir con el general Mola. Se empeña en que bombardeemos todas... itodas las fábricas del País Vasco!»

Kapitaina: «¿En serio? ¿Sus propias fábricas?»

W. Von Richthofen: «¡Los españoles no piensan en el mañana!»

Naziek espainolekiko duten mespretxua ez da bertan soilik islatzen, baizik eta film osoan zehar hainbatetan agertzen da. Adibidez, beste eszena batean, kapitain batek teniente koronelari adierazten dio Berlinek nahi duela lur unitate –batez ere, espainolek osatua, baina badaude italiar faxistak ere– eta aire unitatearen –kasu horretan, naziak– artean koordinazio hobeago bat, eta hark zera erantzuten dio:

W. Von Richthofen: «¿Con los españoles? Eso es imposible... Los españoles no son los únicos mi capitán: los italianos también son de la misma calaña.»

Kapitaina: «Sí, aprendemos de ellos cada día.»

Nazien abiazioa agertzen den lehenengo aldian, filmak bere grina indiskriminatua erakusten du: Henry kazetaria eta Marta argazkilaria autoz errepidetik zihoazela, hegazkin alemaniarrak tirokatzen die inolako zergatirik gabe. Horrek guztiz bat egiten du Serrak korapiloa zuzenean aurkezteko asmoarekin. Hori ez da, baina, abiazio alemaniarraren grina indiskriminatua azpimarratzen den eszena bakarra. Filmaren erdialdean, atzerriko korrespontsalak Teresaren senitartekoen baserrira doaz bazkaltzera. Errepublikako prentsa-bulegoko editoreak korrespontsal ospetsuei erakusten die eraso faxisten ondorioak zein Euskadiko ohiturak. Horren baitan, Teresak bere izeko eta osabaren baserrira gonbidatzen die eurekin bazkaltzeko. Bada, giro alaietan gertatzen ari den bazkarian, hegazkin alemaniarrak bertatik igarotzen dira eta, ezustekoan, tiroka hasten dira senitartekoen aurka. Bi eszena horien bitartez, Serra Cándor legioaren erasoaren logika azaltzen saiatzen da, ondoren gertatuko den Gernikako bonbardaketa ulertzeko lagungarri gisa. Euskal Herrian eta, oro har Estatuan, hori jakina bada ere, ezin daiteke ahaztu *Gernika* atzerrira begira ekoiztutako filma dela, eta, aurrekaririk gabe, baliteke zaila izatea bukaerako bonbardaketa ulertzea.

Filmean islatzen denari jarraiki, naziek objektiboa zehazteko modua ere, indiskriminatua da oso:

Kapitainak: «Göring quería bombardear una ciudad como regalo de cumpleaños para Hitler.»

W. Von Richthofen: «Bien, es un bonito regalo para nuestro Führer. Vamos a hacer que vea lo que somos capaces de hacer.»

Noski, eraso indiskriminatu horien punturik gorena Bizkaiko hiribilduaren aurka egindako sarraskia da, bai biktimen aldetik, zein suntsipen aldetik.

Soinuak ere berebiziko garrantzia du, irudiek bezala sentipenak sorrarazten dituelako. Are gehiago, askotan, irudi laxoetan soinu-banda da zirrara sortzen duena. Horren adibide dugu W. Von Richthofen teniente koronela lehenengo aldiz agertzen den eszena: Bertan, W. Von Richthofen eta bere gidaria ikusi daitezke, lehenengoa arrano bat kontenplatzen kataloxarekin, eta, bigarrena, lasaitasunez zigarro bat erretzen. Mendi artean, eszenako ekintzak –arranoari so egitea eta erretzea– eta ingurua bareak dira, baina, soinu-bandak tentsioa sorrarazten du. Eszena Durango eta Bilboko bidegurutzearen seinalea hartzen duen planoarekin hasten da (4. irudia), eta *travelling* baten bidez teniente koronel alemaniarra arte heltzen da (6. irudia). Tartean, W. Von Richthofenen gidaria ikusteko aukera dago zigarroa erretzen (5. irudia). Bada, tentsioa sortzen duen soinu-banda ez dago hasieratik, baizik eta naziak planoan sartzen direnean hasten da; zehazki, gidariak erretzen duen zigarroaren kea planoan sartzen denean. Zuzendariak asko erabiltzen du baliabide hura naziak agertzen diren eszenetan, hau da, lasaitasuna igortzen duten irudiei tentsioa eskaini soinu-bandaren bitartez.



4. irudia



5. irudia



6. irudia

W. Von Richthofen lehenengo aldi agertzen den eszena horretan, gainera, badago beste zio bat: oharkabean, ondoren gertatuko denaren aurrerapen bat egitea. Ez da kasualitatea, ikus-entzulea bidegurutzea ikusten dagoen bitartean, *travelling* mugimenduaren bidez planoan sartzen den lehenengo gauza kea izatea tentsiodun soinu-bandaz lagunduta (5. irudia). Ikus-entzuleak hasieran ez du antzematen nondik datorren kea, baina, kamerak *travelling*arekin jarraitzen duenean ikus daiteke ke hori naziak eragiten duela –gidariak erretzen duen zigarroa–. Filmaren bukaeran ere ikus-entzuleak naziak eragindako kea ikusiko du, bonbardaketarena, alegia. Aipatu bezala, guztiz oharkabean igarotzen den mezua da hori.





Gaizkileen artean, sobietarrak ere aurkezten ditu filmak. Atze-oihala Gernikako bonbardaketa izan arren, Sobietar Batasunak berebiziko protagonismoa du Koldo Serrak zuzendutako filmean. Sobietarrek duten pisua hain handia da, ezen antzaenez, eurak dira filmaren antagonista nagusiak den-dena kontrolpean edukitzeko itsuturik. Sobietarren artean, bi pertsonaia nagusi nabarmendu daitezke: Vasyl Mickevich eta SESBko kontsula (Burn Gorman). Lehenengoa troskista ohia da eta publikoki damutzerakoan kondena erretiratu zioten. Hala ere, bere anaia Nikolai, troskista baita, Siberiako Gulag batean –kontzentrazio-eremu sobietarra– dute inolako damurik ez adieraztegatik. Sobietar Batasuneko kontsula, ostera, barneko disidenteak harrapatzearekin obsesionatuta dago.

NKVDko –Barne Arazoetarako Nazio Batzordea, KGBren aurrekaria– agenteak ezaugarri oso karakterizatuekin irudikatzen du filmak, hain zuzen ere, zinema beltzak ohituta gaituen gangsterren tankerarekin: gabardina eta fedora estiloko txanoarekin. Kontsularen kasuan, janzkera berdinarekin irudikatu dute (7. irudia), SESBko kontsularen benetako eginkizuna, polizia sekretuaren lana egitea baita. Hori bai, polizia arruntek baino maila altuago bat duela nabarmentzeko, izar gorridun baten entseina darama alboan. Kontsula da agintari sobietarren klixen nagusia: hotza, autoritarioa, gogorra eta inoiz amorerik ematen ez duena; ikus-entzuleak sekulan ere enpatia edukiko ez duen pertsonaia da kontsula.



7. irudia

Serrak Errepublikarren irudipena gehien bat Teresaren pertsonaiaren bitartez egiten du. Gaztelugatzen dauden sekuentzia batean, Errepublikaren jaiotzaren funtsa islatzen da, hau da, belaunaldi berriek tradizionaltasunarekin egin zuten haustura. Nahiz eta Teresak aita miresten duen, ez ditu aitaren nahiak bete. Kontua da, hori adierazteko topiko handiena erabiltzen duela zuzendariak, hots, Athletic futbol taldearen armarrria (8. irudia):

Henry: «¿Qué es eso? ¿Un emblema de la Revolución?»

Teresa: «No... De un equipo de futbol, del Athletic Club. De Bilbao, mi ciudad. Lo llevo porque me recuerda a mi padre cuando jugaba con ellos.»

Henry: «¿Y qué hace ahora?»

Teresa: «Mi padre murió.»

Henry: «Lo siento. ¿Le echa de menos?»

Teresa: «Sí, claro. No era el tipo de hija que él esperaba. Apalabró mi boda con un amigo de la familia, pero salí corriendo. Aquí en España hay muchas personas que piensan que las mujeres no podemos tener opinión.»



8. irudia

Bada, filmean zehar armarrri hori eskuz esku ibiliko da askatasunaren ikur gisa, zer eta futbol talde bateko sinbolo bat. Ondoren, Teresak Henryri armarrria lagatzen dion momentu hori istorio erromantikoaren punturik gorena bilakatzen dute, bai elkarrizketaren bidez, euripean emandako musuaren bidez zein soinu-bandaren bidez (9, 10 eta 11. irudiak):



9. irudia



10. irudia



11. irudia



Henry: «[Teresak armarrria gainean ipintzen dionean] No puedo...»

Teresa: «Sí, sí puedes. Por favor... [eta jarraieran bikotearen musurik sutsuena dator].»

Filmaren bukaeran, Henryk Carmeni (Barbara Goenega) ematen dio Athleticen armarrria zendutako Teresak zituen idealen oroigarri gisa, askatasunaren gogoragarri (12. irudia). Beraz, protagonismo izugarria ematen zaio Athletici, zer ikusirik ez duen zentzua eman bere armarriri. Ikur ezagun bati esanahi ezberdina erantsi diote guztiz behartuta.



12. irudia

Errepublikarrak ilusio eta gogo biziz beteriko pertsonak gisa irudikatzen ditu Serrak, borondate onekoak, baina, inozo samarrak. Hori da Teresak transmititzen duena. Ardura handia duen arren –Bilboko prentsa bulegoko arduraduna–, ez du konprenitzen zein den benetako errealitatea. Ideia hori behin eta berriro aurkezten zaio ikus-entzuleari film osoan zehar. Lehenengoz, Teresak erabakitzen duenean Henry korresponzala eta bere adiskideak berriemaileentzat programaturik dagoen ibilbidetik aldentzea –hau da, arauak haustea–, eta, berak nahi duena erakustea. Teresaren lankide den Carmenek kontuz ibiltzea ohartarazten dio.

Carmen: «Teresa, deberían quedarse con el grupo. Y tu... deberías tener cuidado.»

Aurrerago, Vasylek Teresak arauak bete ez dituelaren berri du, eta, Vasyl Teresari urduri azaltzen zaion bitartean –berak ondo baitaki zeintzuk diren arauak ez jarraitzearen ondorioak–, neskak ez du ulertzen zer dela eta urduritasun hori, arau txiki bat besterik ez baitu hautsi, hots, programatutako txangotik ateratzea. Baina, zalantzarik gabe, Teresak azaltzen duen jarrera inuzenteena Henry ezkututzen duen momentua da. Sobietarrekin egindako segadaz kazetaria babesteko, bere gain hartzen du gabardinaren jabetza, horretarako, bere ezpain-margoa poltsiko batean sartuz. Une horretan, Vasyl aho bete hortz gelditzen da, gabardina horren jabea akatuko dutela dakielako, baina, Teresak ez du larritasunik antzematen, egoera kontrolpean duelakoan:

Vasyl: «¿Quién es el dueño de esta gabardina?»

Teresa: «Es mía. Mira el otro bolsillo: está mi pintalabios.»

Vasyl: «¿Qué haces?»

Teresa: «El emblema de la solapa también es mío.»

Henry: «Sabe que eso es mío, Mickevich. Sabe que es mía. Teresa...»

Teresa: «¡Puedo controlar esto! Estaré bien.»

Vasyl: «¡Te vienes conmigo!»

Biak bakarrik gelditzen diren momentu horretan, Vasylek Teresari egoera gatzza dela ohartarazten dio. Baina, dagoeneko beranduegi da neskatoarentzat. Sobietarrek bera torturatzen ari dutenean konturatzen da oker zebilela zeukan hainbat sinesmenetan. Ulertu ezinik dabil horrelako lelokeria batengatik traidoretzat jotzea eta torturak pairatzea, eta, lagun zituen horiek ez direla horren adiskide ohartzen da. Gernikako txekan inozo izateari uzten dio Teresak, eta, mundua beste ikuspegi batetik ikusten hasten da.

Azkenik, kazetari estatubatuar liberalarak transmititzen duen irudia daukagu. Hau ere, klixez beterikoa, bai itxura aldetik, zein izaera aldetik. Kazetariaren ohiko irudia dauka Henryk, gabardina zimurtua eta txapel kalamastraz jantzia (13. irudia). Nortasunari dagokionez, orojakina da Henry, bere ogibidearekiko interesa galdu duena, eta, badirudi ez dela berririk izango bera harrituko duenik. Henry kazetari nekatu gisa aurkeztu du Serrak, alkoholikoa eta gezurtia. Alproja xamarraren lehenengo irudian tabakoa erretzen eta petaka batetik alkohola edaten ari da zinema-aretoan. Ikusten ari den propagandaren aurka oihukatzen du eta zineman dauden gainontzeko ikus-entzuleek isiltzeko eskatzen diote. Hori da pertsonaia horren aurkezpena, hau da, denaz paso egiten duen kazetaria. Beraz, Serrak mesede gutxi egiten dio Gernikako sarraskiaren berri eman zuen George L. Steer gerra-korrespontsalari, filmaren amaieran erreferentzia eginez.



13. irudia





Aipatutako klixeez gain, filmak egiantzeko istorioetan sostengatu beharrean, beste hainbat gezurretan oinarritzen da egiaren defentsan. Asmakizun larriena sobietarrek espainiar Errepublikan duten boterea litzateke. Era berean, film honek daukan bereizgarri nagusia Eusko Jaurlaritzaz guztiz desagertuta dagoela da. Euskadiri dagozkion berezitasunak agertzen dira, hala nola gudariak, dantzariak edota Bizkaiko lurralde historikoan biztanleriak Athleticetikiko duen zaletasuna –txapa batean sinbolizatua–, baina gerrari dagokion guztiaren koordinatzaileak Gobernu Errepublikanoa, eta, batez ere, SESB besterik ez dira. Gernikako Batzar Etxean daudenean gerturatutako korrespontsalei aitzinako euskal askatasunez, euskal nortasunaz eta arbolaren jatorriaz hitz egiten zaie, baina, inola ere ez da aipatzen hilabete batzuk lehenago (1936ko urriaren 7an) bertan sortu berri zela XX. mendeko lehen euskal Gobernuak. José Antonio Aguirre lehendakariak (EAJ) edota bere kide errepublikarretaz ez da tutik ere aitatzen. Izan ere, bertan agintzen duten bakarrak sobietarrak dira. Horrela, Serrak planteatzen duen dikotomia horren logikari jarraituz, sobietarrak antagonista nagusiak dira. Desproporzio hori primeran ikusi daiteke filmean, zeinean SESBek txeka bat duen Gernikan bertan. Zorigaiztoko kutsu hori emateko, leku hotz eta ilun baten bidez irudikatzen da txeka, plano laburrak plano ertainekin konbinatuz. Toki horretan beste inkongruentzia batekin egiten du topo ikus-entzuleak, izan ere, txeka jagoten dutenak milizianoak dira, sobietarrak izan beharrean.

Filmari jarraiki, Cónдор legioak Bizkaiko hiribildua suntsitu zuen abiazio alemaniarreko buru Hermann Göringek Hitlerri bere urtebetetzean zoriondu nahi zuelako, eta ez du ezer aipatzen Gernikak zuen posizionamendu estrategikoa. Zaila da horrelako argudioa sustengatzea.

Filmaren hasieran egin bezala, *Gernikak* sarraski horren ostean nazioarteko testuingurua adierazten du, amaieran datu interesgarriak emanez. Hala, argitzen du Gernikan erabilitako aireko taktikak ondoren Bigarren Mundu Gerran erabiliko zirela, zeinean zibilen bonbardaketa masiboa Hiroshima eta Nagasakiko sarraskiekin punturik gorenera iritsi zen, 1945eko abuztuaren 6 eta 9an burutua. Gainera, azaltzen du 1937. urteko hasieran Errepublikako Gobernuak Picassori horma-irudi bat eskatu ziola Parisko erakusketa unibertsalerako, eta, hark bonbardaketaren egunera arte egindako zirriborro guztiak bota zituela, basakeria hura irudikatzeko. Era berean, nabarmentzen du George Steerrek *Timesen* egindako kronikak munduari bira eman ziola eta, 1999an Alemaniako gobernuak bere gain hartu zuela erasoaren erantzukizuna. Bada, azken datu horretan ere oker dabil filma, izan ere, Roman Herzog Alemaniako presidentea 1997. urtean –eta ez 1999an– barkamena eskatu eta Alemaniaren erantzukizuna onartu baitzuen².

Nahaste-borraste horrekin bukatzeko, Alemaniako Gobernuak egindakoa Espainiakoak egindakoarekin alderatzen du:

² *El País*. (1997ko apirilaren 28a). Alemania reconoce su culpa en el bombardeo de Gernika por la Legión Cónдор hace sesenta años. https://elpais.com/diario/1997/04/28/espana/862178406_850215.html

«Aunque el Gobierno Español no se ha disculpado formalmente, los grupos parlamentarios manifestaron que la destrucción de Guernica fue realizada por la Legión Cóndor siguiendo órdenes de Franco».

Talde parlamentarioek adierazpen hura sinatu zuten historialariek soberan frogatutakoa Madrilgo Gorteetan idatzita uzteko, baina, ez du zentzurik –lehenengo esaldian iradokitzen den bezala–, Alemaniako Gobernuak egin bezala, Espainiako Gobernuak barkamena eskatzea, izan ere, 1937ko apirilean Espainiako Gobernuak errepublikarra baitzen. Ofizialki, Franco 1939ko apirilaren lehen bihurtu zen gobernuburu. Egia da, bai, hainbatek lehenagotik hartu zutela Burgoseko Gobernu frankista Espainiako Gobernutzat; esaterako, 1939ko otsailaren 27an Frantziak eta Erresuma Batuak Burgoseko Gobernuari aitormena eman zioten Espainiako Gobernu gisa eta, hurrengo egunean Manuel Azaña Errepublikako presidentek bere kargua utzi zuen Parisen, Espainiako presidente Juan Negrínek erresistentzia antolatzen jarraitu bazuen ere. Baina, Gernikako bonbardaketa izan zen 1937ko apirilean, Franco eta bando nazionala matxinoak ziren, besterik ez. Hau da, Francok Espainiako Gobernuaren aurka Gernika bonbardatu zuen, beraz, ez du zentzurik Espainiako Gobernuak barkamenik eskatzea; hori Francoren gobernu lehenagotik legitimatzea litzateke, guda hasi bezain pronto, alegia. Alemanian, ordea, bonbardaketaren egunean Hitler aspalditik zen Alemaniako gobernuburu –hauteskundeak irabazita, gainera–, beraz, kasu horretan badu zentzua Alemaniako Gobernuak barkamenak eskatzea.

Ondorioz, egia interesatuaren –propagandaren– aurka eta benetakotasunaren defentsa egiten duen film honen argudioa zailtasunez sustengatu daiteke gezurretan oinarrituta, klizez beteta.

7.4. IRAKURKETA POLITIKOA

Henry Howellek estatubatuarraren jarrera irudikatzen du. Gerrateetan eskarmentatutako korresponentsalak bere zilborrari soilik erreparatzen dio. Behin eta berriz harrotzen da bera idazle ospetsua dela esaten.

Beraz, estatubatuarrak lehen unetik ikus-entzuleari argitzen dio bera ez dagoela inolako bandoren alde. Henryk ez du posiziorik hartzen. Era berean, hauteman daiteke bi bando soiletaz ari dela: errepublikarrak eta altxatuak. Alabaina, egiazki nazioartera estrapolatu daitekeen bi propaganda motaz ari da Henry: komunista eta faxista, liskarra bi horien artean bakarrik izango balitz bezala, bera erdigunean kokatzen delarik. Henryren bidez, itsutasun komunistaren eta intrantsigentzia faxistaren arteko bitartekaritza demokratikoa irudikatzen da. Jarrera zentzuduna. Horregatik, bi horien arteko borrokaz at gelditzen da.

Jarraian, eszena horretan bertan, ondoko gizonak Henryk edan berri duen petakatik tragoa hartu dezakeen galdetzen dio, makulu-hitz bat erabiliz: «Kamarada». Horrek ondoko





gizona sobietarra delaren susmoa eragiten dio Henryri, eta, erantzun aurretik zuzenean galdetzen dio ea sobietarra den. Gizonaren erantzun horrek guztiz baldintzatuko du Henryk tragoa eskaini ala ez. Sobietarra dela berretsi bezain laster, ez dio tragorik ematen. Agerian geratzen da estatubatuarrak ez duela sobietarrak gustuko:

Gizona: «Camarada, ¿podría echar un trago?»

Henry: «¿Es soviético?»

Gizona: «Sí.»

Henry: «No lo puedo compartir. Es jarabe... dolor de garganta.»

Gizona: «Americano eh... Esta no es tu guerra.»

Henry: «Cierto... Pero sigo aquí de todos modos.»

Alboko gizonak egindako azken adierazpen horren bidez, aditzera ematen da estatubatuarrak ez dutela gerra horretan inolako borondaterik. Hala eta guztiz ere, bertan daude, gertatzen ari dena aztertzen. Liskarretatik at, baina ingurua arakatzen. Euren bidea egiten. Eta, hori da, hain zuzen ere, ondoren azpimarratzen dena, alegia, estatubatuarrak bere zilborrera soilik begira daudela beti. Hala jakinarazten dio Vasylek Teresari:

Vasyl: «Imagino que es carismático [Henryri buruz].»

Teresa: «Sí. Eso es innegable.»

Vasyl: «¿Pero estará de nuestro lado?»

Teresa: «No está en ningún lado. Escucha, cometió un error, pero aún puede sernos útil con los americanos.»

Vasyl: «Los americanos no se preocupan por nadie. No lo olvides.»

Halabaina, prentsa bulegoak artikulua zentsuratzen dionean Henry konturatzen da bertan agintzen dutenak sobietarrak direla, eta ondorioz, Espainiatik alde egitea erabakitzen du. Teresari hori adierazten dio Udaletxean ospatutako festan. Arduradun errepublikarrari min egiten dion arren, ez da ezustekoa estatubatuarraren jarrera:

Henry: «Supongo que debo darte las gracias. Disfruté con esa historia de la niña. De verdad. Volveré a escribir de esa forma, y lo haré, pero tal vez no en España.»

Teresa: «¿Te vas? Por supuesto...»

Munduak estatubatuarrei buruz duten iritzia sendotzen da, hau da, ez direla inorregandik kezkatzen eta euren zilborrari begira daudela, ez besterik.

Horrexegatik Henryk asmakizunak idazteko atrebentzia du, benetako informazioa eman beharrean. Bera kanpotik ikusten dago gerra, ikuskizuna legez. Baina bertan daudenentzat hil ala bizkikoa da gerra.



Bestalde, Teresa gogoz beteriko emakumea da, ideal zintzoen alde borrokatzen duena. Oso adierazgarria da prentsa-bulegoko arduraduna emakumea izatea. Bai naziek zein sobietarrek ez dute emakume arduradunik, Errepublikak, aldiz, badu. Bertan azpimarratzen da Espainiako II. Errepublikak emakumei emandako garrantzia –ezaugarririk esanguratsuen, sufragio unibertsala lehenengo aldiz ezarri zuela–.

Teresak Henryri Gaztelugatzen egiten dizkion aitorpenetan antzeman daiteke *Gernikak* errepublikarrei buruz eman nahi duen irudia:

Henry: «A ver... ¿Cómo ha llegado hasta aquí?»

Teresa: «Quería ser escritora, pero cuando se produjo el alzamiento necesitaban gente que tuviese estudios para tratar con reporteros.»

Henry: «O sea, que está tratando conmigo.»

Teresa: «En cierto modo.»

Henry: «Y como no pudo ser escritora ahora disfruta tachando lo que otros escriben.»

Teresa: «Bueno... Las circunstancias condicionan el futuro de uno, ¿no cree? Siendo sincera, me pasa como a usted: no encajo en muchos sitios.»

Henry: «¿Es comunista?»

Teresa: «Demócrata. Espero que haya una democracia en España.»

Teresa egoeraren arabera egokitzen den emakumea da nahiz eta askotan ez egon oso eroso. Ez du argitzen zein den bere ideologia; bera batez ere demokrata da. Bestalde, Gobernu Errepublikarraren berezitasun bat sumatu daiteke aitorpen horietan: Gobernuak garrantzi handia ematen dio hezkuntzari. Ikasketak dituzten pertsonak hartu behar dute berriemaileekin erlazionatzearen ardura. Propagandak duen indarrak jabeturik, ez du nahi eginkizun hori edonork bere gain hartzea.

Hezkuntzari baino, Errepublikak oro har kulturari garrantzia ematen diola antzeman dezakegu. Teresak Henryri bere toki kuttunena erakusten dio beranduago; eraso faxistetaz babesteko toki seguruan batu dituzte kuadro, eskultura eta liburuak bezalako obra kulturalak:

Teresa: «Este sitio me recuerda por qué hago lo que hago. Aquí protegemos el arte y la belleza de la guerra. ¡Este lugar significa mucho para mí!»

Ez da kasualitatea ere, justu momentu horretan Henryk Teresa musukatzea pasio osoz. Ordura arte, neska gaztearengan erakarrita bazegoen ere, kulturarenganako ardura horrek guztiz konbentzitzen du estatubatuarra musua emateko. Errepublikak dituen bereizgarri horiek dira nazioarteak miresten duena.



Errepublikari leial mantendu zirenak ez ziren talde homoginoa, baizik eta ideologia anitzeko jendea: sozialistak, komunistak, anarkistak, demokratak, liberalak, abertzaleak... Filmak berezitasun hori modu sinplean azaltzearen alde egiten du. Oso ohikoak dira Teresak komunistekiko adierazten dituen mesfidantzak. Gainera, idealistak Henry estatubatuarrarekin bat egiten du askotan. Adibidez, Henryri artikulua zentsuratu ostean, festa batean topo egin eta, sakonean hitz egiten dute biek Bilboko Udaletxean. Bertan, Teresak estatubatuarrari aitortzen dio bere artikulua asko gustatu zaiola, baina ezin zuela hori publikatzea utzi Henryk ulertu ez ditzakeen arrazoiengatik. Hala ere, azken finean, biok gauza bera nahi dutela zin egiten dio Teresak:

Teresa: «Estás molesto porque censuré tu artículo.»

Henry: «Querías que escribiese ese dichoso artículo.»

Teresa: «¡No tenía alternativa! Lo siento. Tú no lo entiendes.»

Henry: «Cierto.»

Teresa: «Henry, ime encantó tu artículo! Sigue escribiendo con la misma pasión. Lo que haces es importante, no solo para España, sino para ti.»

Henry: «Cómo puede ser importante para España si nadie lo lee.»

Teresa: «¡Encuentra el modo! Tal vez no lo parece pero tus palabras me inspiraron.»

[..]

Henry: «Supongo que debo darte las gracias. Disfruté con esa historia de la niña. De verdad. Volveré a escribir de esa forma, y lo haré, pero tal vez no en España.»

Teresa: «¿Te vas? Por supuesto...»

Henry: «Teresa...»

Teresa: «Ambos queremos lo mismo Henry, el problema es que uno de los dos no es libre.»

Azken pasarte horretan, bada, beste xehetasun garrantzitsu bat ageri da: Errepublikarrek nazioartean zeukaten konfiantza. Bai Gerra Zibilean zehar, zein gerraostean (bereziki II. Mundu Guda bukatzean), errepublikarrek inoiz heldu gabeko nazioarteko laguntzaren esperantza zeukaten. Teresak nazioarteko onespina lortzeko lan egiten du, altxamendua akatzen inoiz lagunduko dielaren esperantzarekin. Filmean islatzen den bezala, Gerra Zibilean, frankistek italiar faxisten eta alemaniar nazien laguntza militarra eduki zuten bitartean, Errepublikak ez zuen laguntza militarrik jaso. SESBek bestelako laguntza ematen zien; adibidez, humanitarioa, ospitalen eraikuntzekin, baina ez zuen inoiz armadarik bidali. Garai aztoratuak bizi ziren bereziki Europan; Italian eta Alemanian faxistek eta naziek

boterea eskuratzear gain, gainontzeko herrietako agintari asko iraultza boltxebikeen beldur ziren. Hein handi batean, Errepublikak atzerriko laguntzarik lortu ez bazuen sobietarrekin zuen harreman onaren ondorioz izan zen. Espainiako Errepublikarekiko mesfidantza horrek eragin zuen errepublikarrek isolaturik egotea. Serrak hori irudikatzen du Henryren alde egitearekin, Teresa bakarrik geldituko delarik.

Ikus-entzunezko osoan zehar, *Gernikak* benetan agintzen dutenak sobietarrak direlaren sentipena islatzen du. Errepublikarrek hartutako erabaki bakoitzak sobietarren oniritzia behar du. Are gehiago, sobietarrek errepublikarrak zelatzen dituzte eurek finkatutako ildotik ez mugitzeko. Hori adierazteko, plano esanguratsuak ditu *Gernikak*, zeinean Teresak lan egiten dabilen atzean aholkulari sobietarra daukala jakin gabe (14 eta 15. irudiak). Eta ideia hori sendotzeko, Vasyl itzal gisa agertzen da.



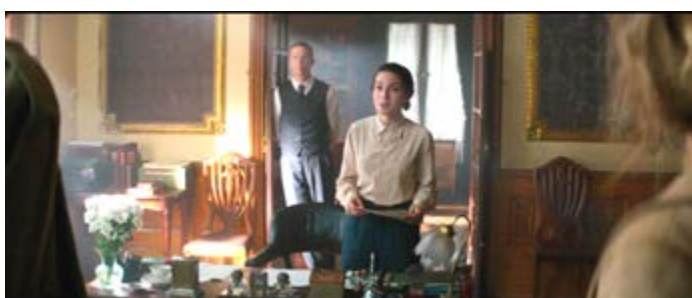
14. irudia



15. irudia

Zuzendariaren ideia, azken finean, Gobernu Errepublikarraren atzean Sobietar Batasuna dagoela litzateke. Eta hori, bai elkarrizketekin zein grabazio-teknikekin adierazten da. Esaterako, Errepublikako prentsa bulegoko arduradunak Henry korrespontsal estatubatuarra lehenengoz ezagutzen duenean, Vasylek atzetik ikuskatzen du euren arteko eztabaida (16. irudia).

Teresa hiru plano mota ezberdinekin ateratzen da elkarrizketa horretan: plano amerikarra (16. irudia), plano ertaina (17. irudia) eta lehen plano (18. irudia). Bada, plano guztietan Vasyl ikus daiteke, atzeko partean desfokuratuta. Metafora gisa, nahiz eta oso garden ezin ikusi, Teresaren/Errepublikaren atzean, Vasyl/Sobietar Batasuna dago. Azkenean, gauzak argi gera daitezten eztabaidaren erdian sartzea erabakitzen du Vasylek. Kazetariak bera nor den galdetuta, sobietarra isilik mantentzen da. Henryk ez daki nor den Teresaren/Errepublikaren atzean dagoena.



16. irudia



17. irudia





18. irudia

Modu ageriagoan agertzen da filmak aurrera egina. Eszenatoki bera eta baliabide berdina erabiltzen du zuzendariak Teresak Henryri komunikatzen dionean ezin duela idatzitako artikulua New Yorkera bidali. Eztabaidaren erdian daudela, Vasyll planoan agertzen da atzeko partean desfokuraturik (19. irudia). Ordea, eszena hori haratago doa; oraingoan, filmak irudiekin esaten ari dena berbarekin berresten du: Henry Teresarekin gogor eztabaidatzen ari den unean, bat-batean, Teresa eztabaidatik at utzi eta Vasyli zuzentzen zaio zuzenean:



19. irudia

Teresa: «Lo siento señor Howell, no puedo aprobar esto.»

Henry: «¿Perdón?»

Teresa: «Dice que la República está desmolarizada. Y critica el hospital. ¿Qué pasa con la niña quemada? Le ha dedicado muy pocas líneas...»

Henry: «El artículo no va sobre esa niña... Trata sobre los horrores de la guerra y la gente que queda atrapada en ella.»

Teresa: «No estamos desmolarizados.»

Henry: «Así que es cierto... Estáis usando una cara bonita para que



cuente la verdad. [Eta jarraieran Vasyli zuzentzen zaio:] ¡Cuando realmente lo que queréis es que difunda vuestra propaganda! ¡Toda esta oficina es una pantomima! [Berrero Teresari berba egiten:] Enviaré una foto suya a Nueva York.»

Teresa: «No va a enviar nada.»

Vasyli: «Déjame a mí, Teresa.»

Aipatutako eszenan, irudiez gain, *Gernikak* pertsonaien arteko elkarrizketaren bidez Errepublikaren atzean SESB dagoela iradokitzen du. Henryk Sobietar Batasunaren mesedera aurpegi polita erabiltzen ari dutela egotzen dio Vasyli, eta, aurpegi polita Teresa bada ere, azken batean, Espainiako Errepublikari buruz ari da filma (izan ere, nazioarte mailan onespén eta mirespen askoz handiagoa baitzeukan Espainiako Errepublikak Sobietar Batasunak baino).

Jakina da, bando errepublikanoa ideologia oso ezberdineko taldeek osatzen zutela. Hori dela eta, filmak errepublikarren arteko hainbat ezberdintasun azaltzen ditu. Baina, haratago doa *Gernika*, talde homogéneo baten barneko liskarrak adieraziz, kasu honetan, sobietarren arteko desadostasunak azalduz. Sobietar Batasunari leial sutsua izan arren, Vasylek ez du bat egiten bere metodo guztiekin. Filmaren hasieran argi uzten du Teresarekin duen elkarrizketa batean:

Vasyli: «Adivina quién tiene entradas para el próximo concierto de Bach... ¡Pues yo! Muevo los hilos.»

Teresa: «Me encantaría ir.»

Vasyli: «Lo sé.»

Teresa: «Bach es maravilloso, aunque prefiero a Shostakovich. Pero los soviéticos lo han enviado a prisión.»

Vasyli: «Sí, pero sabes que yo no apoyo esos métodos.»

Bide batez, filmak beste gertaera historiko bati egiten dio erreferentzia, alegia, Shostakovich konpositore ospetsua garai horretan atxilotua zegoela. Dmitri Dmítrievich Shostakóvich Sobietar Batasunaren lehenengo urteetan ezaguna egin zen *Lehenengo Sinfonia* edota *Sudurra* opera bezalako lanekin. Urteak pasa ahala, agintariekin zeukan harremana okertzen joan zen eta, iraultzarekiko zituen ikuspuntu ezberdinek eragin zuten atxilotua izatea, hain zuzen ere, Sobietar Batasuneko agintarien premiazko xedea barnean zeukaten iraultzaile disidenteak identifikatu eta atxilotzea zen garaian, Stalin eta Trotsky aurrez aurre zeuden garaian.

Shostakóvichi erreferentzia egiten zaion sekuentzia hori filmeko korapilo nagusiaren sarrera litzateke, egin-eginean ere, filmean zehar SESBko kontsulak «Iraultzaren etsaiak» antzeman eta exekutatu nahiko ditu kosta ala kosta. Horretarako, Vasyli hertsatzen du «Iraultzaren etsai» bat salatu dezan Siberian gatibu duten anai troskistaren egoera hobetzeko:



Vasyl: «Nikolai no se merece eso...»

Kontsula: «¿Quieres resolver esto?»

Vasyl: «Sí.»

Kontsula: «Quizá podría entregarme a otro enemigo de la Revolución. Búsqueme la persona, que yo le encontraré un crimen que le encaje.»

Sobietar diplomatikoaren azken esaldi horretan, gainera, igarri daiteke SESBen justiziarik ez dagoela: berdin dio akusatua errugabea izatea. Kontsulak argi adierazten du, ostera, «Iraultzaren etsaiak» nortzuk diren. Hasieran argi ez dagoen arren, eta ikus-entzuleak faxistak edota bando nazionalaren kolaboratzaileak izan daitezkeela uste badu ere, «Iraultzaren etsaiak» barneko iraultzaile disidenteak direla ohartu daiteke faxisten kolaboratzaile bat exekutatzen duten unean:

Kontsula: «Me irrita tener que hacer su trabajo Mickevich. Le pedí que me entregara un enemigo del pueblo, y todo lo que consigo es un cerdo fascista... y después de todo lo tengo que hacer yo.»

Vasyl: «Lo entiendo...»

Kontsula: «¡No! Está claro que no lo entiende. En Moscú el Partido denuncia a gente cada día. ¿Por qué? Porque debe mantener al proletariado a raya. Tiene que hacerlo mejor Mickevich, entrégueme a un enemigo de la Revolución...»

Eszena horren bidez ikus daitekeena da sobietarrak guztiz obsesionaturik daudela dena kontrolpean edukitzeko. Erabat itsuturik daude eta susmo txikienak balio du susmagarria exekutzeko, nahiz eta gatibua errugabea izan. Norbanakoek ez dute garrantzirik eta besterik gabe akatu daitezkeen subjektuak dira, benetan garrantzitsua dena babestu behar baita: sistema. Totalitarismo baten basakeriak agerian uzten ditu. Eta, nahiz eta nazioarteko egoera oso liskartsua izan, momentu horretan disidenteak dira sistemaren arerio nagusiak. Aipatutako eszenan errugabe bat hiltzen dute kliskatu gabe. Errepublikako prentsa bulegoan korrespontsal bat bando nazionalarekin lan egiten dagoelaren berri dute, baina ez dakite zehazki nor den. Bada, errepublikarren eta bando nazionalaren arteko muga oharkabea zeharkatzera zioan kazetaria faxisten kolaboratzaile akusaziopean exekutatzen dute nahiz eta bera ez izan. Inolako froga eta epaiketarik gabe berehala exekutatzen dute baso batean ezkutaturik. Bertan berriro berresten da SESBen ez dagoela justiziarik, totalitarismoa baizik. Horrelako operazioak sekretuan egiten dituzte polizia sekretuaren bidez –NKVD Barne Arazoetarako Nazio Batzordeko agenteak– oihartzun mediatikorik ez edukitzeko.

7.5. BIKOIZTASUNA



Bada *Gernikak* duen beste ezaugarri garrantzitsu bat: bikoiztasuna. Nazi bat agertzen den lehenengo eszenan biktima gisa agertzen da. Errepublikarrek lurreratutako alemaniar hegazkineko pilotua da bera; larriki zaurituta, herritarrek berau jipoitzen ari dira (20. irudia), eta, Martak zer gertatzen den galdetuta, norbaitek jakinarazten dio soldadu alemaniarra zintzilikatuko dutela. Beraz, zuzendariak lehenik eta behin naziaren bi aurpegiak erakutsi nahi ditu: biktimagilearena eta biktimarena. Era berean, atzeguardian ematen ziren gehiegikeriak ere islatu nahi izan ditu –kasu honetan, eremu errepublikarrean–: ez dirudi gatibuak epaiketarik edukiko duenik, baizik eta berehalako mendeku gisa herritarrek jipoitu eta zintzilikatuko dute.



20. irudia

Hala ere, bikoiztasuna film osoan zehar ematen da, eta pertsonaia nagusiak aztertzerakoan antzeman daiteke hori. Errepublikarrak, estatubatuarrak zein sobietarrak bi nortasun ezberdin gordetzen ditu bakoitzak.

7.5.1. BI VASYL

Vasylen kasuan da bikoiztasuna modu ageriagoan agertzen dena. Hori adierazteko ohiko baliabidea erabiltzen du Serrak: ispilua. Vasyh hainbatetan agertzen da ispiluaren aurrean, benetan zer den eta zer izan nahi duen talka horretan (21. irudia).



21. irudia

Vasyl gizon kultua da: musika-konpositore klasikoak gustuko ditu eta literaturazalea da. Bere hizkera ere oso jasoa da. Hala ere, preso aurkitzen du bere burua. Troskista izateagatik barkatua izan arren, anaia *Gulag* batean daukate preso Siberian.

Beraz, Vasyl pertsonaiaren bidez sistema komunista batean arnastu daitekeen beldurra irudikatzen du Serrak. Ikus-entzulea horretaz ohartu daiteke film osoan zehar. Vasyl izaera ziurra helarazten du filmaren lehenengo 27 minutuetan: zentzuzko pertsona, zuzena eta bere konbentzimenduetan zeharo uste duena; ez du inoiz zalantzarik azaltzen. SESBko kontsula lehenengoz agertzen denean, ordea, oso bestelako jarrera igartzen zaio. Ordura arte hain segurua agertzen zen pertsonaia zalantzas betetik ikusten zaio orain, izan ere, kontsularen bisitak ezinegon eragiten dio: ikara. Beraz, pertsonaia horren bi aurpegiak erakustearen alde egin du zuzendariak: kanpora begira –espainiar Errepublikarrekin, atzerriko kazetariekin...– pertsona segurua da, barnera begira –sobietarrekin–, aldiz, beldurtia. Era berean, bi alde horien uztarketa –ziurtasuna eta beldurra– ez dira soilik sistema komunista batean bizi den herritar soilaren ezaugarria, baizik eta Sobietar Batasuna beraren ezaugarri orokorra da: kanpora begira oso ziurra; barnera begira, ikaratia. Honek berresten du zuzendariak filma osoan zehar islatu gura duen mezua, Sobietar Batasuneko agintariei ezinegon gehien sortzen diena ez dela kanpoko arerioa (naziak, faxistak edota liberalak kasu), baizik eta barnean dituzten iraultzaile disidentek.

Vasylen pertsonaiara itzuliz, filma pasa ahala, anaia salbatzeko dituen presioak direla-eta burua galtzen doala ikus daiteke. Vasyl kazetari zelataria exekutatzera behartuta aurkitzen denean, garrantzitsua den beste elementu bat igarri daiteke: sistema komunista batean bizi den oro izuarekin bizi da. Inor ez dago salbu. Horregatik, Vasylek goitik datozen agindu guztiak zintzo-zintzo betetzen ditu. Iraganean alderdikideen aldetik atxilotua izan zen eta, oso ondo dakizki zeintzuk diren arauak ez betetzearen ondorioak –bere anaia Siberiako *Gulag* batean dute hiltzorian–. Are gehiago, anai poeta babesteko agintzen dioten edozer egiteko prest dago, errugabe bat exekutatzea barne. Horrela, kazetaria tirokatu behar duen unean, aholku bat ematen dio:

Vasyl: «¿Por qué? ¿Por qué insistís en saltaros las reglas? La vida es mucho más fácil cuando obedeces.»



Ez dirudi aholku hori azkenetan dagoen berriemaileari zuzendua dagoenik, baizik eta bera bere buruari zuzentzen ari zaio: tiroa jaurti nahi ez arren, Vasylek egitea beharrezkoa du.

Zoramen hori Teresarekin duen harremanean ere antzeman daiteke. Hasieran, Teresa gaztea errespetu osoz tratatzen duela ikus daiteke; are gehiago, erakartzen saiatzen da, berataz maiteminduta baitago. Pertsonaia biak agertzen diren eszenak oso lasaiak dira: elkarrizketa patsadatsuez josita daude gora-beherarik gabeko ahots ozentasun homogeen batekin, kamera mugimenduak oso mantsoak dira, zenbaitetan, atzekaldeko doinu trankila batekin uztarturik. Filmaren erdialdera, ostera, bere ezinegona azaleratzen da, Teresari oihukatuz. Vasyl haserre dago Henry kazetariak Amerikara bidali nahi izan duen testua gustukoa ez duelako, baina, haserre gehiago eragiten dio Teresak arauak ez betetzeak. Sobietar agintariek txango bat antolatzen diete gerraz informatzen duten kazetariei Errepublikako baloreak ezagutzeko eta faxisten eraso ikaragarrien ondorioak ikusteko. Henryk propaganda hutsa dela adierazten du behin baino gehiagotan, baina, Teresaren borondatea zintzoa da: soilik nahi du munduak jakitea zer nolako baloreak dituen Errepublikak eta, nazionalek zer nolako sarraskiak egiten dituzten. Horregatik, prentsa bulegoko arduradun gazteak Henry eta bere lagunak gainontzeko kazetarietaz aldentzea erabakitzen du alde aurretik programaturik ez dagoen ibilbide ezberdin bat egiteko. Vasylek, aldiz, badaki arauak ez betetzeak zer nolako emaitzak ekar ditzakeen, nahiz eta neska gogotsuak ezer ez ulertu. Mezua borobiltzeko, plano oso fin batekin bukatzen da eszena: *travelling* baten bitartez, Amerikara heltzeko zorian egon den testua Teresak jasotzen duela ikusten da (22. irudia), eta, ondoan Vasylek bere bulegoan duen argazkia bere anaia Nikolairekin (23. irudia) ageri da. Testu hura AEBetara helduko balitz, Teresa ere Nikolai bezala amaitu zitekeen arauak ez errespetatzeagatik.



22. irudia



23. irudia

Zoramen horren baitan, Moskuk eskatzen duen petxero egokia topatzen du Vasylek: Henry. Arrazoi nagusia maitasun kontua da, kazetari estatubatuarrak pasioa sortzen baitio maiteminduta dagoen neskari, Teresari. Baina amodioaz gain, Vasylek Teresa babestu nahi du, Henryri jarraituz gero, txarto bukatuko duelakoan. Horregatik tranpa prestatzen dio Henryri, zentzura-bulegoko zigilu ofiziala korrespontsal ospetsuaren gabardinan ipiniz, lapurtu duela eszenaratzeko. SESBko kontsula da aipatutako trikimailua burutzeko oniritzia



ematen duena. Azpikeria horrekin, berriro indartzen da justizia gabeziaren ideia; sistema usteldua dago goitik behera, Moskutik Vasylera arte. Baina azpijokoa txarto irteten zaio Vasyl, Teresak bere gain hartzen baitu gabardinaren jabegoa. Halaber, kontsulari berdin zaio bata zein bestea atxilotzea, petxero bat besterik ez du nahi. Vasylek Teresari ohartzen dio egiten ari duen astakeriaz:

Vasyl: «Esto no es un juego, Teresa. ¡Lo entiendes! ¿Ves que no es un juego?»

Ordura arte islatzen den mezuarekin bat egiten du eszena horrek: Teresa inozoak ezer ulertzen ez duen bitartean, Vasylek ondo daki nola funtzionatzen duen dena.

Horren ondoren, Vasyl bere kontzientzia garbitzen saiatzen da anaia salbatu duelakoan, baina, hori ere ez du lortzen: dagoeneko, Nikolai hilda dago. Kontsul harroputzak mespretxuz ematen dio anaiaren heriotzaren berri eta, segituan, mehatxu berriekin hasten da:

Kontsula: «Stalin no perdona Mickevich. O acaba el trabajo –Teresari galdeketa egin behar diola erreferentzia eginez–, o tendrá que volver a Moscú y allí se explicará.»

Bertan, mundua hankaz gora ipintzen zaio Vasyl zorigaitzari. Uste zuen troskista ohia izanaz jendaurrean damutzeagatik behin betiko barkatuta zegoela eta, agindutakoa betez gero anaia salbatuko zuela. Baina, errealtatetik oso urrun zegoen: anaia hilda, egin nahi ez dituen gauzak egitera behartuta jarraitzen du, Stalinekin ez duelako inoiz barkatzen. Bizitza zertaz datzan dakiela behin eta berriro aldarrikatzen bazuen ere, azkenean ez duela tutik ere ulertzen konturatzen da. Vasylek momentu hartan duen sentipenaren bidez Sobietar Batasuneko herritarrek zuten sentipena irudikatu nahi du filmeak: nahiz eta zintzoa izan, agintarien promesak ez dira inoiz helduko, eta, beti biziko dira mehatxupean. Sistema soilik bakar batzuen ongizaterako dago eraikia, propagandaren bidez guztiz aurkakoa komunikatzen duten arren.

Azkenean, Vasyl bere borondatearen aurka Teresa torturatzerara behartuta dago sobietarrek Gernikan duten txekan. Gernikako txekan Vasylen bikoiztasuna antzeman daiteke modu oso nabarian: torturatzailerak eta presoak da era berean. Hori adierazteko, Serrak eszena oso argia erakusten du: Teresa ur hotzarekin torturatzen dauden bitartean, Vasyl kanpoan dago belarriak estaltzen, ez baititu jasaten torturen ondorioz neskak botatzen dituen sufrimendu-oihuak (24. irudia). Berriro errepikatzen da aurretik kazetariarekin gertatutakoa, baina intentsitate handiagoarekin: errepresioa erabili nahi ez arren, erabiltzera behartuta ikusten du bere burua:

Teresa: «¿Vasyl por qué haces esto? [...] Ten piedad por favor.»

[...]

Vasyl: «No me lo pongas más difícil. Por favor, tu fírmalo. A ver: *Yo, Teresa Azkoitia, reconozco ser una traidora y una sabotadora de la Revolución.*»

Teresa: «Esto no me está pasando, esto no me está pasando...»

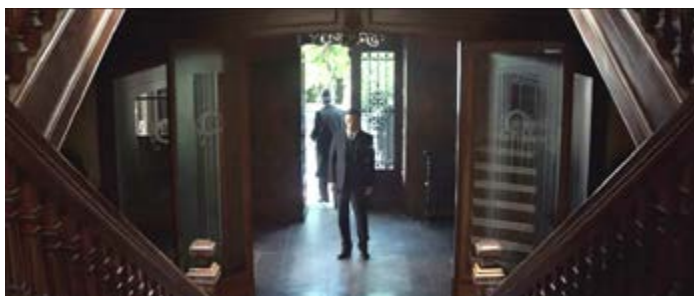
Vasyl: «Lo siento mucho, lo siento...»



24. irudia

Aipatzekoa da ere, Vasylek Teresa torturatzen duela Richard Wagneren *Tristán e Isolda* doinuaren erritmoari jarraiki. Hain justu ere, Hitler Richar Wagner konpositorearen jarraitzaile sutsua zen³; beraz, ez dakigu kasualitate hutsa den edo Serrak egiten duen nazismoa eta komunismoaren arteko parekotasunaren beste adibidea den, alegia, azken finean, zaletasun beretsuak dituztela.

Sentipen kontrajarri horiek bultzatuta, Teresa hilik dagoenean bere buruaz beste egitea erabakitzen du Vasylek. Aurretik, pistolarekin Henry apuntatzen du, baina, tiroa estatubatuarraren kontra bota beharrean, bere burua tirokatzea erabakitzen du; hain zuzen ere, SESBek egin bezala: guztiz isolaturik, AEBen aurka guda hasi beharrean, desegitea erabaki zuen. Vasylen kasuan, bere bakardadea film osoan zehar hainbatetan islatzen da (25 eta 26. irudiak).



25. irudia



26. irudia

7.5.2. BI TERESA

Teresaren bikuna oso agerikoa da baita. Pertsonaia horrekin ere, ispiluaren baliabidea erabiltzen du Serrak (27. irudia). Ez du bere burua sobietartzat jotzen, baina, beraientzat egiten du lan. Ez du bere ideologia zehazten; bera batez ere demokrata da. Horrela,

³ *El Mundo*. (2013ko maiatzaren 19a). El antisemitismo de Wagner que atrajo a Hitler, desvelado en nuevos documentos. <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/18/cultura/1368905462.html>



mugaren bi aldeetan ibiliko da film osoan zehar. Askatasunaren aldekoa, baina, era berean zentsorea. Are gehiago, gustukoak dituen artikuluak ere zentsuratzen ditu prentsa-bulego errepublikarreko editoreak. Horrela adierazten dio behintzat Henryri bere artikulu zentsuratu ostean. Teresak, Henryk idatzitako artikulu gustukoa izan arren, ezin du plazaratzen utzi Henryk ulertu ez ditzakeen arrazoiengatik. Haatik, biak gauza bera nahi dutela adierazten dio:

Teresa: «Ambos queremos lo mismo Henry, el problema es que uno de los dos no es libre.»



27. irudia

Askatasunaren maitalea izan arren, Teresa ez da libre. Filmean aieruz esaten da Teresa ez dela aske sobietarren kontrolpean dagoelako, alegia, Espainiako Errepublika SESBen gatibua dela.

Horrenbestez, horiek dira Teresak dituen bi aurpegiak. Lehenengoa, sobietarren alde lan egiten duena. Profil hura, emakume gaztea agertzen den lehenengo sekuentzian bertan azaltzen da, alegia, zentsorearen eginbeharrak burutzen dituen kazetariaren komunikazioa moztuz. Bigarren profila, ostera, alde demokrata litzateke, bai Henryrekin zein Vasylekin dituen elkarrizketetan islatua. Alde demokrataren beste isla litzateke araua ez betetzearena, kazetariak senideen baserrira eramanez. Jarrera hura guztiz kontrakoa da prentsa-bulegoko editore disziplinatua duenarekin.

7.5.3. BI HENRY

Azkenik, Henry Howellek ere bi aurpegi azaltzen ditu: eszeptikoa eta idealista, denaz paso egiten duenarena eta, egiaren babeslearena. Estatuatuarrari ez zaio gerra hori axola, hala eta guztiz ere, Bilbon dago gerraren bilakaeraren berri ematen. Axolagabearen aldea loratzen denean, Henry guztiz zinikoa da; egiaren babeslearen aldea azaltzen duenean,



aldiz, oso arduratsua da. Modu horretan, Henryk bi aurpegiak erakusten ditu behin eta berriro filmean zehar: galdu du ogibidearekiko interesa, baina, gerran dagoen herri batean aurkitzen da bilakaeraren berri ematen; propaganda bezalako egia interesatuak gorroto ditu, soilik egian sinisten duelako, baina, kronika faltsua bidaltzen du AEBetako egunkariko bulegora.

Egia da baita, filmaren hasieran kazetariaren alde arduragabea gailentzen dela –horren lekuko, albiste faltsuak ematen dituela bai gerraren bilakaeraren berri ematen duenean zein Bergarako batailaz mintzatzen denean–, baina, filmak aurrera egiten duenean bigarren aldea nagusitzen doa. Amaieran, kazetari arduratsuaren aldea gailentzen da Gernikako sarraskiaz munduari informatzen dionean. Denaz paso egiten duen korrespontsal ziniko hori egia adierazle bilakatzen da bukaeran.

7.6. ONDORIOAK

Gernikak historia eta fikzioa uztartzen ditu, melodrama eta intriga, ekintza eta hausnarketa. Ekoizpen mailan, Gerra Zibilari buruz egin diren film handienetako bat da. *Atrezzo* zehatza, soinu-banda egokia eta argazki oso zaindua. Filmazioa bat dator adierazi nahi denarekin, eta, errealizazioa estilotsua da.

Bestelako kontua da filmak egiten duen planteamendua. Koldo Serra zuzendariak hurbilketa bat egin du gure iragan hurbileneko gertaera tragikoenetako baten inguruan, modu ausart eta egokian, melodrama erromantiko baten bidez. *Gernikak* aurkezten duen istorio erromantikoa asmatua izanak ez luke inolako gaitzespenik jaso behar, zinemaren berezitasunek hala ulertzen baitute. Horrek ez dio eragiten filmaren zorrotasunari. Baina arazo bat du: zehaztasun falta historikoz beteta dago. Pertsonaia historiko asko agertu arren –George Steer, Constant de la Mora, Gerda Taro, Von Richthofen...– eta borrokari buruzko egiazko datu asko eman arren –adibidez, Madrilen izandako lehenengo batailan errepublikarrak gailendu zirela, edota Bilbo inguruko abiazio errepublikano bakarra matxuratuta zegoela–, beste kontu askotan huts egiten du. Bistakoena, SESBek lurralde errepublikanoan duen eragin neurrigabea. Gainera, ez du behar bezala erakusten Euskadiren berezitasuna: Gernikako Batzar Nagusiak eta gudariak erakusten dituen arren, erabateko eragina zeukan Eusko Jaurlaritza ez da existitzen. Kontuan hartu behar da lehen gobernu autonomoa izan zela hori, Espainiako Bigarren Errepublikako Gorteen 1936ko urriaren lehen Euskadiko Autonomia Estatutua onartu baitzuten. José Antonio Aguirre jeltzalea, Lehendakaria izateaz gain, Defentsa Kontseilari ere bazen, eta, beraz, gerrako gai guztiak koordinatzeko arduradun nagusia izan zen. Gabezia nabarmen horrekin, istorioa Espainiako beste edozein lekutan koka liteke.

Ez du laguntzen, halaber, *Gernika* izenburu argigarriarekin, bonbardaketa bera azken postuan egoteak. Gogora ekarri behar dugu, filmak, irudiez eta soinuez gain, ikonotestuak ere erabiltzen dituela, eta, Burkek (2005, 201.or.) dioenez, titulua bera da garrantzitsuena,



publikoaren itxaropenetan eragiten baitu, irudirik ikusi baino lehen. Ikusleak, hartara, frankistek egindako bonbardaketa fatidiko bati buruzko filma ikusi nahi du eta, oso bestelako argumentu batekin topo egiten du: gaizkileak sobietarrak dira. Eta horrek nahasketa handia sortzen du.

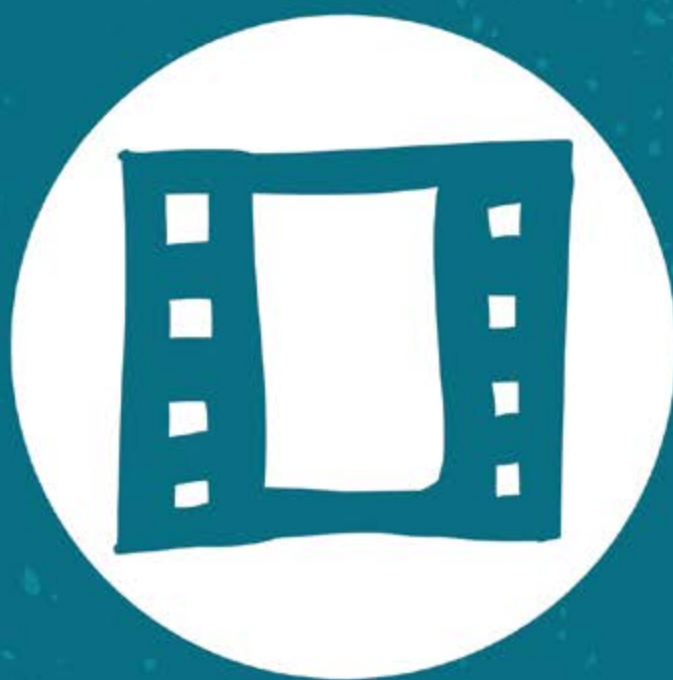
Onartu behar da gaia modu desberdin eta originalean landu nahi izan dela, eta hori oso ondo dago, baina planteamendua ez da egokia izan. Baliteke nazioarteko ekoizpena izanez, tragikomedia erromantikoari ekiteko zenbait ikuspegi alde batera utzi izana, baina, horiek dira, hain zuzen ere, memoria kolektiboari zentzua ematen dioten ñabardura garrantzitsuak. *Mainstream* zinemaren logikari jarraituz planteatu dute *Gernika*, memoria historikoaren kalterako.

XXI. mendeko zinema espainiarrak Gerra Zibila ikuspegi pertsonalagoetatik –kasu honetan maitasun-istorio bat– tratatzeko duen joera nahiko zuzena da. Zinemak ikus-entzulea erakarri behar du, berez, gaiarekiko nolabaiteko asperraldia erakusten duenean. Gerra osoan baino, bilbe partikularragoetan zentratzea publiko zail hori erakartzeko modua izan daiteke, eta, aldi berean, oroimena transmititzeko bidea. Baina horrek ez du esan nahi funts historikoa alderatu daitekeenik. Alde horretatik, *Gernika* huts egindako filma da: memoria historikotik oso urrun dago eta ez du balio kontakizun didaktiko gisa.

8.



ONDORIOAK





Corpusaren ataletan film bakoitzaren ondorioak aurkeztu ditugu, eta orain, berriz, ikuspegi orokorraz jabetzeko unea iritsi da, haien artean alderaketa eginez, hots, ondorio bertikalak azaltzeko unea. Atal honetan, aztertutako pelikulen berdintasunak eta ezberdintasunak azalduko ditugu, bai eta horri buruz hausnarketak egin ere. Erabilitako estrategia-sortan iragana irudikatzeko lau modu ezarri ditugu, film bana aztertuz. Lehenengo filmaren eta azkenaren artean 15 urteko tartea dago, hasi berri dugun mende honetako zinemaren bereizgarriez hitz egiteko nahikoa. Guztira lau film aztertu ditugu, beraz, ondorioak horietara mugatzen dira. Hala ere, haien arteko elkarrizketak XXI. mendeko ezaugarrien zantzuak ematen dizkigu.

Ikerketa honen abiapuntua da iragana jorratzen duen egungo Estatuko zinemak memoria kolektiboaren zirkulazioaren bektore gisa funtzionatzen duela. Horretarako, II. Errepublika, Guda Zibila eta gerraosteari buruzko filmak aztertu ditugu, haiei buruz zer esaten den jakiteko. Artefaktu filmikoek iragan gatazkatsuen irudiak, bertsioak eta interpretazioak sortu eta zabaltzen dituzte, irudimen kolektiboan eraginez. Eta argi eta garbi esan behar da sorkuntza prozesu hura ez dela batere inkontzientea. Analisi honetan erakutsi nahi dugun moduan, iraganari buruzko narrazioen forma ez da neutrala, xaloa, kultur memoria mota desberdinak eraiki eta zabaltzeko aukera ematen baitute.

Zinema kritikari askok Gerra Zibilari eta gerraosteari buruzko filmak modakotzat jo dituzten arren, Martínez-Salanova Sánchezen ekarpenari esker ikusi dugu esparru teorikoan hori ez dela horrela. Oroimen historikoa modak baino haratago doa, beti egon baita sormen zinematografikoan. Bada, memoria kolektiboak berebiziko garrantzia hartu du gizartean eta espainiar Estatuko politikaren diskurtsoan, kontakizun desberdinen arteko lehia sortuz.

Trantsizioak frankismoak egindako hilketak, tortura, espetxeratzeak edo tratu txarrak ahazteko egindako saiakerak porrot egin du, besteak beste, *lurpeko oroimenari* esker. Gaur-gaurkoz ere, eskuineko alderdiek iragana argitara ekartzeko saiakera guztiak gaitzesten jarraitzen dute, ezkerreko mendekutzat hartuz. Baina gizarteak eztabaida erdigunera ekartzea lortu du, aurrera egiteko iraganaren garrantziaz jabetu baita: etorkizuna ipar, iraganari so. Izan ere, 40 urte igaro dira jada, eta, oraindik ere, iraganeko errealitatea, etorkizun demokratikoaren proiektua bezala, ondo eratuta ez dagoela antzematen da. Aldaketa prozesua erraztu beharrean, Trantsizioak nahastu egin zuen, urteek aurrera egin ahala iraganak izango zuen garrantziaz ohartu gabe. Hala, hiritarrak, batzuk ozta-ozta, banakako zenbait askatasun babestuko lituzkeen sistema politiko batean bizi dira. Oroimena kolektiboki berreskuratzeak egoera historiko garrantzei erreparatzea eskatzen du, bai egungo egoera politikoari, bai historiari aurre egitea. Horrek esan nahi du historia berridatzi egin behar dela historia egin zuten guztien istorioak barneratzeko. Zinema memoria historikoa eztabaida publikora ekartzeko modu bat da, baina askotan ez du lortu iraganari behar beste aurre egitea, gehiegi sinplifikatu baitu gai korapilatsuen protagonisten irudia. Zinemak, oroimen kolektiboari buruzko kontzientziazio narratibo berria pizteko grina duenak, iragana, bere osotasunean, ezin du lortu; zinemak eta liburu historiografikoek ere ez dute inoiz lortuko; horregatik, egungo interesen arabera gogoratzen den gertakaria da. Filmek Guda Zibilari eta gerraosteari buruzko kontakizun jantziago eta



koherentea egitea lortzen duten arren, ezagutzen ez dutena asmatzen dutelako baino ez da, hau da, metodo historikoaren bidez ezagutu ezin daitekeena fikzioz betetzen dute. Badira beste forma batzuk, eleberriak adibidez, baina zinemako hizkeragatik eta bere irudien eraginagatik, publiko orokorrarengana hobeto iristeko gaitasuna du. Ikerketa honetan aztertutako filmen arrakastak agerian uzten du Trantsizioak utzitako hutsune handiak oraindik ebazteke daudela. Bitartean, zinemak memoriaren bektore gisa jardun behar du, gobernu-politikan eta frankismoaren biktimekiko jarreran benetako aldaketa eragiteko.

8.1. ERREPRESENTAZIO MODU BEREIZIAK

Iraganera hurbiltzeko lau modu ikusi ditugu, bakoitza bere estrategiarekin. *Bizipenera* garai hura bizi izan zutenen esperientzia subjektiboa irudikatzen saiatzen da, maila diegetikoa eta iraganeko denbora-planoa nabarmenduz. Horregatik, pertsonaiak benetako portaera eta jarreretan errotzen dira, ikus-entzulearekin harreman guztiz hunkigarria sortzeko asmoz. Protagonisten eta hartzailearen arteko erlazioa emozioetan oinarrituta, berreraikitze-erak enpatia sortzen du, ez bakarrik gatazkatik galtzaile irten zirenekin, baita irabazleekin ere. Lucía, Manuel, Teresa eta Don Hilario bezalako pertsonaiekiko begirunea sortzen du publikoarengan *Silencio rotok*, baina baita kaboaren Sole emaztearengan ere. Eta hori lortzeko, barne-fokalizazioa bezalako teknika erabiltzea oso egokia da: narratzailearen ikuspuntua pertsonaiaren barruan dago, horregatik, ikus-entzuleak informazio osoa jasotzen du Luciak ikusten eta entzuten duenari esker, bere oharpenak ikus-entzulearenak bihurtuz.

Berreraikitze-erak, ordea, erreprimitutako iragana ezagutzeko prozesuari erreparatzen dio, eta orainarekin elkarrizketan jartzen du. Modu berreraikitzaileak belaunaldien arteko oroitzapenen transmisioa edota haustura aztertzen du, eta iraganak identitate kolektiboan duen garrantzia nabarmentzen du. Berreraikitze prozesu honek zuzeneko zein zeharkako testigantza jartzen du arreta. Horien adierazpenen bidez, ikus-entzuleak iragana irudikatu dezake, baina hori arriskutsua izan daiteke. Primo Levik (1989) hausnartzen duen bezala, testigantzen izaeran zalantzak daude: nortzuk dira lekukoak? Gainera, Peris Blanesek (2018) azpimarratzen du testigantza gerora emandako urratsa dela, eta oraindik ez dutela argi eman kolektibo guztiek, –homosexualak edota ijitoak aipatzen ditu berak–. *Soldados de Salaminaren* kasuan, Lola Cercasek bi profil oso ezberdin erabiltzen ditu iturri bezala: lekuko zuzenak Miralles eta Sánchez Mazasek basoan lagun izan zituen Joaquim Figueras eta Daniel Angelats dira, baina baita Jaume Figueras eta Sánchez Ferlosio, Pere Figueras eta Sánchez Mazasen semeak, hurrenez hurren. Beraz, eztabaidagarriak dira lekukotza aitortzeko irizpideak. Hala ere, kezkarik handiena da iragan kolektiboa ikuspegi pertsonaletik soilik berreraikitzea; izan ere, “lehen eskuko” iturriek erreferentzia bakar



bilakatzeko joera dute maiz, esperientzia subjektibo hura identitate-sortzaile bakarra bihurtuz. Gertaera edo garai bat irudikatzen laguntzeko interesgarriak dira, baina ezin dira iraganaren ordezkari bakarrak izan, orduan bizitzaren, parte-hartzearen edo sufrimenduaren kontzeptu eztabaidagarria izango bailitzateke iragana azaltzeko baldintza bakarra. Ildo horretan, aipatutako filmak Gerra Zibila, bere aurrekariak eta gerraostea Sánchez Mazasen ikuspegitik soilik jorratzen ditu. Rosenstonek (1997) ohartarazten duenez, memoria eta historia ezin daitezke parekatu, lekukoen oroitezak, akatsak eta asmakizunak adierazi ezean. Horregatik, egokia da Pelaz Lópezek eta Matteo Tomasonik (2011) auzi honetaz hausnartutakoa berriro guregana ekartzea; izan ere, oroimen historikoaren eraikuntzak oroitzapen indibidualaren eta ikertzaileen ekarpenen arteko oreka mantendu behar du, bestela, osatugabea eta partziala baita.

Gerturaketa berriak ordura arte landu gabeko gatazkari buruzko ikuspegi batetik heltzen dio kontakizunari. Horrelako istorioen funtsa, beraz, ikuspegi apurtzaile batetik jotzea da. Ildo horretan, oso ohituta gaude hizpide dugun garaiari erreferentzia egiten dioten filmek errepublikanoen arteko desadostasunak irudikatzen; *La buena nuevak*, berriz, perspektibaz aldatzen da, eta bando nazionalaren barne-borrokak erakusten ditu. Horretarako, ordura arte zuzenean landu gabeko ikuspegi batetik egiten du lan. Beraz, iraganaren hurbilketa mota horren helburu nagusia iraganeko alderdi isilen bat ezagutaraztea da, memoria kolektiboan eragiteko asmoz. *La buena nuevak*, iraganari buruz gizartean dabilzan kontakizunen forma ez ezik, edukia ere zalantzan jartzen du, Guda Zibilean Elizak bando nazionalarekin zuen konplizitatea erakutsiz. Nahiz eta konplizitate hori zineman behin baino gehiagotan aipatu izan den, ordura arte ez zen inoiz modu eskusiboan jorratu, beti bigarren mailan geratuz. Gai bat modu eskusiboan jorratzean, ordura arte erakutsi ez diren alderdiak lantzeko aukera ematen du, kasu honetan, Elizaren barruan ere oso bestelako bi ikuskera zeudela.

Iragana aitzakia besterik ez denean, istorioa historiatik erabat gailentzen da, edo, bestela esanda, jazoera bera ezerezean geratzen da. *Gernikan* ikusi dugunez, memoria kolektiboari zentzua eman ahal dakion zerak ez du ia pisurik, hau da, hiribildu historikoaren gaineko bonbardaketa galdu egiten da hor nonbait. Gerturatze horretan, zine beltzaren, melodramaren eta ikuskizun handiko filmen estereotipoak erabiltzen dira. *Gernikan*, bere zantzuak oso argiak dira: zinema beltzak ohituta gaituen gangsterren itxurarekin irudikatzen ditu NKVDko agenteak, gabardina eta fedora estiloko txanoarekin; Henry ere klixez beteta dago, bai itxurari dagokionez –kazetariaren ohiko itxura–, bai izaerari dagokionez; gainera, filmak maitasun istorio bat aurkezten digu, non Teresa bi gizonen artean baitago, bata maltzurra eta bestea heroia. Istorioaren neurrigabeko nagusitasuna dela eta, ez zaio iraganari erreparatzen, eta kontakizuna akats historikoz beteta egotea sustatzen du. Gaur egungo narrazioen kode gero eta estandarizatuagoetatik abiatzeak dakartzan arriskuak nabarmendu behar dira, zentzu horretan, *mainstream* zinemaren logikari jarraitzen bait diote memoria historikoaren ordainetan.

Ondorioz, iragana irudikatzeke lau moduek ikuspegi desberdinei erreparatzen diete, errepresentazio modu bereziak eraikiz. Ikusi dugunez, irudikapen mota bakoitzak xede desberdinak ditu.



8.2. EGIA BAINO, EGIANTZA

Gerra Zibila oroimen bizia da espainiar Estatuko gizartean. Zinemagileek gizartearen kezka eta gatazka politikoak lantzen dituzte beren zinema-sorkuntzetan; horregatik, milurteko berrian zehar oroimen historikoari heldu diote beren trebetasunekin, eta akatsekin. Zinema gure iragana –eta horrenbestez, gure oraina– hobeto ulertzeko bidea dugu, eta horrek, ikertzaile askok aurretik esan bezala, ez du esan nahi egileak zehaztasunez betetako istorioa eskaini behar duenik, hori ez baita zinemaren eginkizuna. Merkatuaren mende dagoen produktu gisa, zinemak erakargarritasunaren premia du; horregatik, benetako istorioak irudikatu ordez, egiantzeko istorioak aurkeztu behar dituzte, ikus-entzunezkoen eta zinemaren beharretara egokituta. Horrela, filmak zorrotasuna behar du oroimen kolektiboaren igorlea izan dadin. Zorrotasunetik aldentzen den filmak nekez bete dezake asmo hori. *Gernika* horren adibide da: ikus-entzunezkoak gertakari tragiko baten hurbilketa egiten du melodrama erromantiko ausart bati helduz, baina, zehaztasun falta historikoz beteta egonik, ez du kontakizun didaktiko gisa balio. Akats historikoek, SESBek errepublikanoen lurraldean duen eragin neurrigabeak eta Euskadiko bereizgarrien alboratzeak bere xede nagusitik aldentzea eragiten dute. Zorrotasunik ezean, artefaktu filmikoak huts egiten du.

Gainerako hiru filmak oso desberdinak dira. Bai *Silencio roton*, bai *Soldados de Salaminan*, eta bai *La buena nueván*, egileak dokumentazio-lanetan aritu dira denbora luzez. Beraz, hori da memoria kolektiboa jorratzen duen filmaren lehen ezaugarria: ondo landutako aurreproduktzioa. Aipatutako hiru filmek erakusten dutenez, dokumentazio-lana egiantzeko hurbilketa egiteko bidea da. Kontakizuna dokumentazio-lanetik abiatuta eraikitzen da; *Gernikak*, berriz, alderantzizko bidea egin du, eta, horregatik, gertakizuna bera – Gernikako bonbardaketa– da ikus-entzunezkoaren atzeoihala, istorioa munduko beste edozein herritan ere gerta zitekeelarik. *Silencio roton*, makia eta bere gertuko bizipenak aurkezteko, Armendarizek garaiko protagonistei egindako elkarrizketek kontakizun konplexua eraikitzeke aukera eman diete. Istorio korapilatsuen bidez, ikus-entzuleak gerrilla antifrankistaren ibilbidea konprenitu dezake.

La buena nuevak Gerra Zibilak ekarri zuen barne-gatazka irudikatzen du, adierazpen hori bere osotasunera eramanez. Gauzak horrela, bai Elizaren barruan izan ziren gatazkek, bai alderdi nazionalako korrante ezberdinen arteko borrokak, modu zorrotzean azaltzen ditu, Nafarroako berezitasunak erakutsiz ere: atzerritar falangisten joera faxista, karlisten izaera ultrakatoliko eta kontserbadorea, euskal abertzale tradizionalen jarrera... Konplexutasunez beteriko lurralde batean gerta zitekeenaz jabetzeko elementu nahikoak azaltzen ditu. Euskarak, Agate Deuna bezalako ikur sinbolikoak edo memoria-guneen erabilera zoliak, sinesgarritasuna ematen diote kontakizunari.

Soldados de Salaminak ahanzturaren biktimak azaltzen ditu, benetako gertakizun bat gogora ekarriz. Oroimenaren eta ahanzturaren arteko talka horretan, memoria desberdinak ekartzen ditu: *memoria ofiziala* eta *lurpeko memoria* irudikatzeaz gain, bere esparru pribatua

eta publikoa ere adierazten du, seme-alaben eta benetako *memoria-guneen* bidez, hurrenez hurren. Horregatik, pertsonaiek kontakizuna eraikitzen dute, ez gertakizunak berak.



8.2.1. EGIANTZA-ONDORIOA

Ikuspegi filmiko batetik, egiantza ondorio diskurtsiboa da: egileak irudiak eta soinuak tratatzen ditu, bada, tratamendu honek ikus-entzulea egiantza ondorioztatzera bideratzen du. Zentzu horretan, oso berezia da *Soldados de Salaminak* kontakizunaren egiazkotasuna lortzeko egiten duen irudi-soinuen tratamendua, mundu faktikoa eta fikzioa tartekatzeaz gain, uztartu ere egiten baititu. Filmak erreferentzia ugari ditu bertan eskainitako datuen egiazkotasuna errazteko, baina, kontakizuna erakargarriagoa egiteko asmoz, datu horiek fikzioarekin elkarreragiten dute. Horixe da, hain zuzen ere, *Soldados de Salaminaren* lorpenik handiena: egiazko dirudien unibertso bat eraikitzea lortu du, asmatutako elementuak barneratu dituen arren.

Filmean zehar oso ohikoa da artxiboko irudiez baliatzea garai hura girotzeko, baina zinemagilea haratago doa irudi faktikoei jarraipena ematen dieten fikziozko irudiak txertatuz. Adibidez, Sánchez Mazasek eszenan kargua nola hartzen duen aztertu dugu, izendapena faktikoa bada ere –Francoren benetako irudiak–, zina fikziozkoa den –irudi antzeztuak–.

Halaber, *Soldados de Salaminak* mundu faktikoa eta fikzioa oinarrizko elementu gehiagotan tartekatzen ditu: lekukoen adierazpenetan euskarrizten den kontakizun honetan, zaila egiten da benetako pertsonaiak eta fikziozkoak zeintzuk diren antzematea.

8.3. HEROIAREN ABENTURA EGITURA MITIKO GISA

Christopher Voglerrek (2002) zioen bezala, gaur egungo zineman Capmbellek hainbat zibilizazio kulturaletako mitoetan aurkitutako antzinako egitura narratiiboak erabiltzen dira. Egitura zirkularra mitoen forma da, sarritan destinoaren adierazpena. Kasu hauetan, kontakizunen egitura zirkularrek iraganaren eta orainaren arteko hartu-emana iradokitzen dute: behin eta berriz bueltaka dabilen gurpilaren antzera, iraganak oraina baldintzatzen duen heinean, orainak iraganari ere eragiten dio. Inoiz itxiko ez den eta behin eta berriz errepikatuko den harreman ziklikoa dugu iragana eta oraina, gizakiak sekulan ihesbiderik aurkituko ez duen patua. Egitura zirkularrek gizakia denbora mitikoaren mende jartzen dute.



Narrazio-egituraren bereizgarri bat da aztertutako filmen erdiek modu argian erabili dutela egitura zirkularra, eta horrek harreman zuzena du pertsonaia nagusiaren heldutasun-prozesuarekin, ezjakintasunetik jakintasunera igarotako ibilbidearekin. Bai *Silencio roton* eta bai *Soldados de Salaminan* protagonistek ohiko munduaren eta ezohikoaren arteko talka jasaten dute. Lucíaren ohiko mundua hiria da, non «bost urteko bake eta lasaitasuna» nagusi den. Lolak oraina du ohiko mundu gisa, eta eleberria idazteko istorio bat bilatzean, guztiz ezezaguna zaion mundura jauzi egiten du, iraganera. *Silencio roton* ikusi den bezala, *Soldados de Salaminak* Campbellek *The Hero with a Thousand Faces* filmean heroiairen bidaian definitutako egitura narratiboa ere errespetatzen du. Hala ere, lehenengoak egitura hari hertsiki jarraitzen dion heinean, bigarrenak egitura askeagoa du, *monomito*aren alderdi bakar batzuk txertatuz. Laguntzaileei esker, bi protagonistek heldutasun politikoa, morala eta sentimentala lortzen dute eta, behin hori lortuta, ohiko mundura itzultzen dira emakume jasoak gisa.

Bidaia mitikoetan, *neofito*ek mentoreak eta laguntzaileak behar dituzte, heldutasun-prozesuan bidea argitzeko. Lucíaren mentorea Teresa da, bere izeba, protagonistari heldutasunera iristeko behar dituen irakaspenak eskaintzea helburu duen pertsonaia. Horrela, Teresak funtsezko lezioa ematen dio ilobari: beti bihotzari jarraituz jardutea. Eta, Luciak horrela jokatzeko du; makiari eskaintzen dion laguntza guztiz pertsonala da, ez politikoa. Hortaz, ikus-entzulea film osoan zehar bideratzen duen pertsonaia mentorea bera da, izan ere, berak egiten eta esaten duenak berebiziko garrantzia baitu trama guztia ulertzeko: Luciak hitzez hitz betetzen du bere izebak gomendatutakoa. Halaber, Manuel eta Don Hilario protagonistaren laguntzaileak dira: nahiz eta mentorea bezain garrantzitsuak ez izan, heldutasun-prozesuan laguntzen diote, modu batean zein bestean. Lolaren kasuan, ostera, Miralles da bere mentorea: agure horrek idazleari eskaintzen dizkio heldutasunera heltzeko gakoak, hots, iragana eta oraina konprenitzeko giltzarriak. Heldutasun-prozesua oso argi antzeman daiteke protagonistak filmean duen ibilbidearen bitartez: hasieran pertsona hori barrutik hutsik dagoen heinean, bukaeran, Miralles ezagutu eta berarekin hitz egin ondoren, erabat beteta dago; dagoeneko badaki ohiko mundura itzultzeko jakin beharrekoak. Conchi, Miguel Aguirre eta Gastón izango ditu lagun ibilbide honetan, bakoitza bere erara.

*La buena nueva*n egitura mitikoa hain nabarmena ez den arren, zinemagileak egitura mitikoaren zenbait alderdi berreskuratu ditu: tunelak Miguelen ohiko eta ezohiko mundua banatzen du, Alzania ezohikoa izanik. Tunela igarotzen den azken aldian, Miguel erabat eraldatuta dago eta badirudi abadetza utziko duela. Protagonistaren mentorea Jesukristo bera da, berri onean predikatutakoa jarraitzen duen heinean. Jakina da Migelek badakiela Jesukristok aspaldi predikatu zuena, baina ezohiko munduan berebiziko zentzua hartzen du, hortaz, heldutasun prozesua Alzanian bukatu eta ohiko mundura itzultzen da.

Hori ez da, baina, mitologiaren erabilera bakarra. Basoak misterioaren eta ezezagunaren agertokia izaten dira askotan, horregatik dute kontakizunetan zama handia. Basoen misterioa ohiko eta ezohiko mundua bereizteko erabili ohi da, eta horrela erabili dute film horiek. Luciak gerrillarien izateaz tutik ez bazekien ere, basoa zeharkatzen du makia



zuzenean ezagutzeko; Lolak, ordea, basoan emandako gertakizun ezezagun eta misteriotsu bat ikertu beharra dauka. Are gehiago, baso horretan sartzeko premia ikusten du, gainditu beharreko ezinbesteko froga gisa. Gainera, Sánchez Mazasek bizirautea lortu bazuen, “basoko lagunei” esker izan zen; eta, Miguel basora doa bertan dauden hildakoei ukatutako meza eta dolua eskaintzera.

Mittoa jatorrien kontakizuna baldin bada, kredituak dira filmaren jatorria. Horregatik filmen jatorria ez dira informatibo hutsak, baizik eta mamia. Aztertutako filmek testu filmikoen hasierak duen indarra erakutsi digute. Denek daukate hasiera berezia, eta modu batean ala bestean, gerora garatuko dutenaren mamia adierazten dute. Kredituen bitartez, *La buena nueva* gerra batean bi alde baino gehiago daudela adierazten du, alde bereko barne borrokak irudikatuz. Eta, era berean, kandelen fokuratzearen bidez prozesua adierazten du, pertsonaia nagusiek burutuko duten prozesua. Oso esanguratsua da kandelen kutxen agerpena, eliz-kandelak eta ondoren agertuko diren fusilak parekatzen baitira, elizak gudan parte-hartze zuzena eduki zuela salatuz. *Soldados de Salamina* zama semantikoz beteriko eszena baten bidez gerra, biktimak eta biktimarioak aurkezten dizkigu. Hala, gerraren oroimena aldarrikatzen hasten da heriotza eta kaosa antzeztuz. Baina, *travelling* luze horrek Lolaren bizitzan jarraipena du, izan ere, bigarren eszenan, kamerak aurreko eszenan edukitako mugimendu berdina darama, protagonistaren bizitza kaotikoa aurkezteko, Lola eta XXI. mendeko gizartearen artean paralelotasuna eginez. *Silencio rotoko* lehenengo eszenan eremuz kanpoko tiro batek lasaitasuna hausten du; jarraieran, Lucía “bost urteko bake eta lasaitasuna” leloa hautsita igarriko du heldu berri den herrian. Azkenik, Henryk *Egia vs. Progan*da eskema sinplea aurkezten digu hasiera-hasieratik, *Gernika* luze mintzatuko den liskarra, hain zuzen ere. Hortaz, kontakizunaren hasierak berebiziko garrantzia du, ondoren landuko denaren sintesia egiten baitu, istorioaren gakoak azalduz.

8.4. FORMAK BADU GARRANTZIA

Filmak ez dira soilik iraganari modu desberdinean gerturatzen eta istorio ezberdinak kontatzen, baizik eta bakoitzak ezaugarri formal jakin bat ere badu. Esan bezala, *Silencio rotok* Lucía-ren heldutasun prozesua adierazten du, baina, barne prozesu bat izanik, ez da erreza berau kameraren bidez irudikatzea. Erronka teknikoa da, beraz, zeinean prozesu psikologikoa kanpo adierazpide batekin erakutsi behar den. Mugimendu fisikoa da Lucía-ren barne mugimendua adierazten duena. Filmaren hasieran autobusa ezkerretik eskuinera doa, eta, amaieran, eskenatoki berean kontrako mugimendua egiten du protagonista ohiko mundura itzultzen dela adierazteko, heldutasun prozesua guztiz bukatuta. Bi ertz horien artean Lucía mugimenduan dago etengabe, batetik bestera bizikletaz joanda. Filmak hiru atal ditu, eta, hiruretan agertzen da Lucía bizikletan ibiltzen herritik basora eta basotik



herrira. Are gehiago, buruaren barnean ematen ari den higiduraz zalantzarik ez egoteko, bizikletaren pedala eta plateraren xehetasun-planoa erakusten du mugimenduan.

La buena nuevan planoek berebiziko garrantzia dute; izan ere, barne-gatazka ikus-entzuleari transmititzeko, asko jagotako narrazioaz gain, egilea enkoadraketaz baliatzen da uneoro. Elizaren barneko hierarkia irudikatu nahian, behin eta berriz ikus dezakegu eliza edota Jesukristo planoaren goialdean. Gau eta egun errepikatzen den mezua da hori: Elizak behekoen gainean agintzen du eta, bere gainean Jainkoa baino ez dago. Oso adierazgarria da, Elizaren hierarkia irudikatzeko plano kontrapikatuak erabiltzen diren bitartean, guztiaren gainetik dagoena adierazteko plano zenitala erabili izana. Plano kontrapikatuen erabileraren ildoak apurtzen den une bakarra da hori, erantzunak aurkitu nahian, Miguel baselizara doanean, hain zuen ere. Bertan, apaiz gaztea Jaungoikoaren oinetara ipintzen da ihardespren bat antzemateko. Angelu oso altu batetik hartutako plano ia zenital batez lagunduta, jaioberri bat bezain babesgabe sentitzen da barnean daukan borrokaren aurrean. Eszena horretan interpreta daitekeenez, Jesukristo/ebangelioa Elizaren eta apaizaren gainetik dago: Jesus maitasuna eta errukia da, alegia, Miguel ezik, beste elizgizonek ez daukatena.

Soldados de Salaminak barnealderako bidaia bat planteatzen du, iraganaren eta orainaren arteko harremana behin eta berriz adierazten duen oroimen aitzindari batetik. Bada, iragana eta oraina lotzen duten bitarteko formala *travelling*-ak dira. Hala, kamera mugimenduak ez dira bitarteko estetiko soila, baizik eta zeresan handia dute. Filmaren hasieran bertan, ikus daiteke mugimendu biribil eta dardartiaz lagunduta, kamerak gerran hildakoak inguratzen dituela sasi artean amaitzeko, Lolaren bizitzan jarraipena duena. Bigarren eszenan kamerak aurreko eszenako mugimendu bera darama protagonistaren egoera kaotikoa aurkezteko. Beraz, kameraren mugimenduen bidez ikus-entzuleak iraganetik orainera eta, orainetik iraganera salto egiten du.

Gernikak Gobernu Errepublikarraren atzean Sobietar Batasuna ezkutuan agintzen zuela iradokitzen du, ondoren, naziekin parekatzeko. Bere planteamenduari jarraituz, ezkutuan agintzen zuen, ez modu agerian, eta, desfokuraketen bidez, hori adierazten da pelikula osoan zehar. Oso maiz erabiltzen da bitarteko hura metafora gisa, zeinean SESBeko aholkulari Vasyl hainbatetan agertzen den planoaren atzealdean desfokuratuta. Beraz, desfokuraketaren bidez ezkutukoa adierazten da.

8.5. ZURITIK BELTZERA: GRISA

Gudaz aritzeko, denek ala denek *gatazka* bat irudikatu dute; bi alderen arteko erabateko talka. Demokraziaren alde borrokatu eta gerra galdu zutenei aitortza eskaintzen hasi den garai honetan, oso eroso litzateke 'onen' eta 'maltzurren' eskeman erortzea, baina, oro



har, zinemagileek bereizketa manikeoa egiteari uko egin diote. Aztertutako lau filmetatik batek baino ez du hautatu bide horretatik istorioa garatzea, *Gernika*, hain zuzen ere. *La buena nueva* erdibidean legoke, Miguel protagonista bera erdibidean baitago, ez baitu bere burua frankistatzat ezta errepublikartzat jotzen. Horri erantsi behar diogu fokua bando nazionalen –eta batez ere, Elizan– ipinita, errepublikarrek presentzia oso murrizta daukatela eta ezer gutxi dakigula haiei buruz.

Oro har, gerraren konplexutasuna aintzat hartzen dute eta, gerran bi taldeetan beti biktimak eta borreroak daudela onartzen dute. Azken finean konplexutasuna da adierazten dutena, horretarako ikuspuntu ezberdinak erakutsiz. *Soldados de Salamina*ren istorioa errepublikanoen exekuzio baten inguruan dabil etengabe, non biktimak bankariak, apaizak eta goi-kargu politiko aurkariak diren. Halaber, Miralles milizianoaren borondate ona da gailentzen dena, errepublikarraren zintzotasuna. *Silencio roto* urte luzeak iraun duen isilunearen haustura da, hainbat biztanleen bizipenen ahotsa. Hala ere istorio gordina ekartzen du pantaila handira; biolentzia bere adierazpide osoan, horren ondorioei arreta berezia eskainiz. Era hartan, akats ugariz betetako eta estrategikoki zuzena izan ez zen borroka molde bat irudikatzen du, makiarena. Hortaz, borroka antifrankistaren irudi erromantikoa eskaintzea baino, bere huts-egiteak, hanka sartzeak eta frustrazioak erakusten ditu. Borroka antifaxistaren baitan ez da ikuspegi heroikorik nabarmentzen.

Dikotomia errefusatzan dituzten filmek simetria bilatu dute, eta horrek, zuzeneko harremana du arestian azaldutako egitura zirkularrarekin. *Silencio roto*ko egitura guztiz simetrikoa duela ikusi dugu, eta filmaren lehenengo atalean gertatzen dena bere kontrapisua du filmaren bigarren atalean: hasieran, makiaren lorpenak adierazteko itxaropenaren bidetik doan neurrian, filmaren erdialdetik aurrera etsipena nagusitzen da bere porrota irudikatzeko. Aipatu dugu pelikula honek ikus-entzulea eta pertsonaien arteko harremana emozioetan oinarritzen duela; bada, bi aldeekiko enpatia sortzen du: Lucíaren pertsonaia simetrikoa Sole da, guardia zibilaren emaztea. Bando ezberdinetan egonik, biek sufritzen dute, eta, biek dituzte antzeko kezak. Baina, badaude beste pertsonaia simetrikoak ere, Don Hilario errepublikarra eta Cosme frankista, kasu, biek maite baitute emakume berbera; edo/eta Matías eta Cosme, kausa politikoan babesturik, biek kausa pertsonala konpondu gura duten heinean. Lolak pertsonaia zeharo ezberdina adierazten du lehenengo atalean eta bigarrean. Era berean, Erregimenaren kolaboratzaileak eta erresistentziaren laguntzaileak parekatzen ditu, azken finean, horiek baitira biolentziaren eragina zuzenean pairatzen dituztenak. Hala, erresistentziaren eta frankisten arteko halako simetria bat dago, zeinean erabateko zintzorik ezta gaiztorik ez dagoen. Horratik, gertakizunen arteko simetria ere ematen da behin eta berriro. Baliteke argiena pantailan soilik bi tiro ikusten direla izatea, lehenengoa Guardia Zibileko Tenienteak botata, eta bigarrena, makiaren buru Antoniok jaurtita.

Soldados de Salamina daukan simetria ere oso argia da. Nabariena, Sánchez Mazas intelektual faxista eta Miralles errepublikar milizianoaren arteko paralelismoa dugu. Pelikulak bi pertsonaiak ahanzturaren biktima gisa irudikatzen ditu: Miralles Gerra Zibila galdu eta Frantziako zaharren etxe batean isolaturik bizi den bitartean, Sánchez Mazasek



gerra irabazi bazuen ere, literaturaren historian ahaztutako idazlea da. Baina, pertsonaien arteko paralelismo gehiago aurkitu ditzakegu: Machado anaiak, Sánchez Mazas eta Antonio Machado idazleen artean. Pertsonaien arteko paralelismoak ez dira soilik gertakizun historikoetako protagonisten artean ematen, baizik eta oroimenaren berreskurapenean dabilzanen artean ere. Hala, Miguel Aguirre eta Gastónen artean pertsonaia paraleloak direla antzeman dezakegu: lehenengoak Lolari Sánchez Mazasen ildotik ikertzea iradokitzen dion bitartean, Gastónek Mirallesen ipintzen du jopuntua. Horrez gain, protagonista nagusiaren bilakaeran ere simetria dago: hasieran goibel dagoen bitartean, indarrez beteta bukatzen du. Hortaz, *Soldados de Salaminaren* narrazioa simetriaz osatuta dago etengabe; horregatik, filmak hiru atal ditu, eta hiruretan heroi ezberdin bat aurkezten digu.

La buena nueva ere, nolabaiteko simetria aurkezten du, izan ere, Miguel aurrez aurre dauden bi aldean artean kokatzen baita. Hasieran, Miguelek Elizari jarkitako herritar ezkertiarrekin dituen harremanak batere onak ez diren arren, amaieran frankistekin egiten du talka.

Gernika da kontakizun dikotomikoaren alde jotzen duen bakarra, modu bitxian, gainera. Henry da itsutasun komunistaren eta intransigentzia faxistaren arteko bitartekaritza demokratikoa. Hau da, pelikulak demokraten eta totalitarioen arteko erabateko bereizketa egiten du, azkeneko talde horretan II. Errepublikaren alde borrokatu zuten joera ezberdin guztiak altxamendua egin zutenekin parekatuz. Horretan datza, hain zuzen ere, pelikula honek planteatzen duen simetria bitxia. Estatubatuarra da jarrera zentzuduna eta, gainontzekoak fanatiko sektarioak dira.

Esan beharra dago, bi kontakizun molde horien arteko alderaketa eginez gero, askoz sinesgarriagoa dela dikotomiatik aldentzen den istorioa, horren alde egiten duena baino. Errealitatea oso korapilatsua da 90 minutuko artefaktu filmiko batean errepresentatzeko, eta, zinemaren berezitasun eta beharrianek gainera, errealitatearen irudikapena sinplifikatzea eskatzen dute. Baina, horrek ez du esan gura errealitatearen zati oso bat –edo batzuk– ezkutatu behar denik. Jakin badakigu gerrak konplexuak direla, hortaz, ‘onen’ eta ‘gaiztoen’ arteko bereizketa hutsa egitea ikuslea ergeltzat jotzea da. Eta, simetriak hori ekiditea laguntzen du. Hala ere, simetriak badu bere alde txarra ere: despoltizaziorako joera.

8.6. EGUNGO INTERESAK IRAGANAREN ORDAINEN

Aztertutako film guztiek oso bestelakoak diren gatazkak erakusten badute ere, denek eusten diote historiari istorio partikularren bitartez. Hortxe dugu, preseski, oroimen historikoa jorratzen duen XXI. mendeko zinemaren beste ezaugarria, istorio partikularrek historia irudikatzen dutela. Istorioak asmatuak izateak ez du inolako gaitzespenik jaso behar, horrek



ez baitio eragiten filmaren zorrotasunari. Guztietan nagusitzen da arrazoi eta sentimendu pertsonalak borroka ideologikoaren kaltetan. Baliteke alde partikularra denbora-tarte hain txiki batean azaltzea erosoagoa izatea forman, historia orokorra azaltzen saiatu baino, baina, iraganaren despolitizazioak ere arriskuak dakartza. Gure iraganaren ikuspegi horretan, batzuen eta besteen arteko desberdintasun politikoak lausotu egiten dira, borroka eta uste ideologikoen testuinguruak garrantzia zeharo galduz. Ikusi dugunez, oroimen kolektiboaren eginkizuna gizartea kohesionatzea da eta, komunitate horrek munduan duen bere tokia aldarrikatzea, eta hori, iraganari erreferentzia eginez lortzen da. Bada, iraganari funtsezko osagaia kentzea nolabait iruzur egitea da, uste ideologikoetan baitago gaur egunera arte dirauen gatazkaren erroa. Gizartearen baitan dauden uste ideologikoei muzin egiteak ez du kohesioari laguntzen, ez baita benetakoa. Gizarte kohesionatuak elkarbizitza behar du, bestela, ez dago kohesiorik, haustura eta gatazka baino. Horregatik, iragan adostua edukitzea ezinbestekoa da. Gizartearen kohesioa soilik lortuko da bakoitzaren posizio ideologikotik entendimentu batera helduz. Errealitate hori aitortzen ez bada, saiakera ezerezean geldituko da. Lola Cercasek gerra aurretiko testuinguruaz diharduen bezala: «Cuentan que los escritores se reunían en bares y cafés, que se conocían y se trataban los de derechas y los de izquierdas».

Larriago iruditzen zait iraganaren despolitizazioaren atzean, oraindik ere, gudaren erantzukizun partekatua ideia egotea. Gerraren arrazoiak ez ziren sentimendu eta arrazoi pertsonalak izan, baizik eta Estatu modernizatzeko herriaren borondatea – hauteskunde bidez adierazia– errespetatu ez zutenek estatu-kolpea eman izanaren ondorio. Protagonistak despolitizatzean eta parekatzean, kontakizunak euren berezitasunetik eta erantzukizun historikotik askatzen ditu. Erantzukizun partekatua da, egin-eginean ere, Francoren garaipenik handiena, bere diktadura bukatu eta 45 urteren ostean hainbat sektoreetan oraindik indarrean egotea. Iraganaren despolitizazioa, beraz, ez du laguntzen demokraziaren alde borrokatu eta galdu zutenek merezi duten aitortzan; beren borroka ahazten duen neurrian, hein handi batean, euren ahanztura luzatzen du. Gerra ideologikoa izan zen eta, argi agertu behar da berau nortzuk eragin zuten, gerra estatu-kolpearen aurkako erantzuna izan baitzen, errepublikarrak demokraziaren eta justiziaren alde gerra egitera behartuak izan baitziren.

Aurrekoan simetriaz aritu garaela, *Soldados de Salaminak* Miralles eta Sánchez Mazasen arteko paralelismoa egiteko pertsonaia horien despolitizaziora jo du, eta, halabeharrez egin ere, ezin baita bi pertsonaia horien simetriarik burutu baldin ez bada euren uste ideologikotik gabetuz. Falangeko ideologo gisa, Sánchez Mazas estatu-kolpearen errudun nagusienetakoa da, buru-belarri lan eta lan ibili zen propagandak altxatuek beharrezkoa zuten arnasa eman baitzuen. Hori azpimarratu baino, idazle gisa nabarmentzearen alde egiten du. Hala, falangistek gudan eduki zuten erantzukizuna erabat ezabatua da. Miralles oster, politikan interes handirik ez zuen gazte gisa irudikatzen du, faxismoa garaitzeko borrokatu zuen, baina zergatik oso ondo jakin gabe. Ildo berean, Manuel Machadok eta Antonio Machadok kolpisten eta Errepublikaren alde borrokatzeko arrazoi bakarra gerrak eztanda egin zuenean bakoitza zegoen eremu geografikoa litzateke, euren konbentzimendu



ideologikoak kenduz. Eta, Lolak iraganaren berreskurapenari ekiten dio soilik interes propio eta pertsonalista baten ondorioz, ez garaituek merezi duten aitortzan sinisten duelako. Gainera, berreraikitze-era izanik, ia ez da gogoetarik egiten frankismoan eta Trantsizioan ezarritako oroimenaren politikei buruz, ezta bando nazionalako biktimak hala nola gerrako irabazleak Francoren erregimenak hamarkadetan zehar erreparatu eta omendu zituen aipatu ere, errepublikanoak ezkutatzera behartuz. Galtzaileek XXI. mendetik aurrera aitortza edukitzen hasiak dira, hain zuzen ere, euren borroka ideologikoa aitortzen dutenen ekimenez.

Gernikak ere bide beretik jotzen du, pertsonaiak uste ideologikorik gabe aurkeztean. Teresaren bidez II. Errepublikaren jaiotzaren muina errepresentatzen da, eta nola, aita miresten duen arren bere nahiak betetzen ez dituela irudikatuz. Despolitizazio neurrigabe horren ondorio Athleticen txapari ematen dion garrantzia dugu, bere armarriari zer ikusirik ez duen zentzua emanez. Ikur ezagun bati esanahi ezberdina erantsi diote gudari lotua guztiz behartuta.

Erakartzea gero eta zailagoa den publiko zail hori beraganatzeko modua bilbe partikularretan zentratzea izan daiteke, historia orokorrean baino, baina, horrek ez du esan nahi garaiko protagonisten uste ideologikoei uko egin behar zaienik. Eta baditugu horrelako formulak erabiltzen dituztenak. *Silencio roto* eta *La buena nueva* dugu horren adibide. Lehenengoan gatazkan dauden bi taldeen arteko simetria bilatu arren, argi gelditzen da gerrillari antifrankistek zergatik borrokatzen duten. Protagonistak luze aritzen dira helburuak eta bitartekoei buruz, eta, filmak iradokitzen du frankistek soilik garaipenaz kezkatzen diren bitartean, erresistentzia herritarrak konbentzitzeaz kezkatzen dela. Gainera, erresistentzia izan zitekeen bi borroka moldeez mintzatzen da, batzuk berbaren bidez irabazi nahi duten bitartean, besteek armei esker. Zer da justua? Hori da antifrankistek behin eta berriz hausnartzen dutena. Finean, justizia soziala da horien helburu; frankistena, aldiz, erregimen berrian ezarritako baloreak babestea kosta ala kosta, justiziari edota sufrimenduari erreparatu gabe.

La buena nueva fokua beste aldean dauka ipinita, hots, bando nazionalan; hortaz, denboraren kudeaketa soilagatik bada ere, logikoa da errepublikarren usteak esplizituki ez azaltzea. Ikus-entzuleak ezer gutxi daki antifrankisten pentsamoldeez, ez baldin bada Antoninoren bitartez, Margari emaztearekin eztabaidatzen duenean. Bestela, ezkertiarrek parranda gustuko duten pertsona alaiak gisa agertzen dira, nortzuk eliz-gizon/emakumeak behin eta berriz zirikatzen duten. Ostera, oso ondo erradiografiatzen du Eliza eta bando nazionalaren barnean zeuden korrante politiko ezberdinak. Gainera, Euskal Herriko bereizgarriak ere aintzat hartzen ditu, eta, euskal abertzale tradizionalisten jarrera ere azaltzen du, altxatuengandik ideologikoki hurbilago –karlistengandik gertu–, baina euskal nortasuna defendatzeko Errepublikarekiko leial eta tinko mantendu zirenak.

Ondorioz, jorratzen ari garen garaia irudikatze konfrontazio politikoa agertu behar da, bai iragana errepresentatzeko, zein iraganaren berreraiketa adierazteko, benetan zinema oroimena transmititzeko bektorea izan dadin. Askoz errazagoa izan daiteke gatazkaren iragana ikuspegi apolitikotik lantzea, inori erantzukizunik eskatu gabe, baina,



horrela, etsaia barkatzeko gaitasuna nabarmendu arren, ez du gizarteak beharrezkoa duen gogoetarik egiten. Gatazka despolitizatzean, protagonisten berezitasunetik eta erantzukizun historikotik askatzen ditu. Baina, diktaduraren biktimak heterogeneoak ziren, ideologia ezberdinetakoak –errepublikanoak, komunistak, sozialistak, libertarioak, nazionalistak, masoiak, kristau ebanjelikoak, legezketasunaren defendatzaile hutsak...-. Aniztasun horretan, denek jazarpenaren asmo politikoa partekatzen dute, izan ere, frankismoak hil, espetxeratu eta jazarri zituen, helburu politikoa ezartzeko. Euren aldeko justiziaren deiadarrak, beraz, behartzen gaitu euren ideologia aldarrikatzerara. Despolitizazioak frankismoa nora arte heldu den erakutsi besterik ez du egiten¹. Labanyiren iritziz (2006, 94 or.), biktima errugabeei buruzko enfasiaren emaitza «ikuspegi despolitizatua» da, eta bi bandoen sufrimenduaren baliokidetasunaren ideia ahalbidetzen du. Konpromiso etikoa nabarmentzen eta ospatzen duten ikertzaileen aurrean Labany ez da iraganaren despolitizazioak dakarren arriskuaz mintzatzen den bakarra, Liikanenek (2015) jaso bezala, José-Carlos Mainerrek, David Becerrak edota Ángel Loureirok ere iragana hutsaltzeko edo gehiegi sinplifikatzeko arriskuaz dihardute, eta bereziki, gertatutakoaren hausnarketa kritikoa eta azterketa politikoa sentimentaltasun erraz batez ordezteko arriskua adierazten dute.

Ikusi dugunez, egon badaude formulak frankistek eta errepublikarrek lekua duten memoria inklusiboa eratzeko, uste ideologikoei uko egin gabe. Are gehiago, soilik horri eutsita sortu daiteke: benetako adostasuna gure posizio ideologikoa aintzat hartuta bakarrik lortu daiteke, bestela, ez da egiazkoa izango. Kontakizuna erregistro emozionaletatik abiatzeak, ez du zertan despolitizazioa ekarri behar. Istorio partikularren bidez kontzientzia norbanako-mailan hartzen bada ere, ideologiaren azalpenak kontzientzia kolektibora jauzi egitea ahalbidetzen du.

Eztabaida erdigunera ekarriz, gizarteak garai ezberdinetan isilarazitako oroimena berreskuratu nahi du, ohartu baita iraganak eragin handia duela orainean hala nola etorkizunean. Funtsean, justizia da aldarrikatzen dena, inoiz aitorpenik jaso ez dutenei aitor egitea. Jakin badakigu memoria kolektiboaren berreskurapena prozesu luzea dela eta, horrelako prozesuek garaien beharretara egokitzea eskatzen dutela. Baina, justiziaren aldeko benetako mezua zabaldu nahi badugu, ezin dira egungo interesak iraganaren gainetik lehenetsi, protagonisten identitate-aniztasuna ezkutatu. Engainagarria gerta daitekeen sinplifikazioa kritikoki aztertu beharra dago. Ikusleak pertsonaiekin zuzenean identifikatzea bilatzeak historiari testuingurua kentzea eta protagonistak despolitizatzea dakar. Egoera historiko jakin batzuen ondorio ez ezik, zinemagileak jarrera zehatzak hartzearen ondorio ere bada hori. Oroimenaren bidez gertatutako horretatik ikasi ahal izateko, iragana behar bezala konprenitu behar dugu, eta, horretarako, testuingurua ezagutu beharra dago, testuinguruak baldintzatu baitzituen orduan hartutako erabakiak.

¹ Paul Prestonen (1997) hitzetan, Francoren erregimenaren errepresioa inbertsio politiko moduko bat izan zen, zeinean beldurraren bidez despolitizazio-prozesua bizkortu zuen eta, herritar gehienak apatia politikora eraman zituen. Bellido Perisen (2019) ustetan, bakea Estatuaren aurrerapenaren *sine qua non* baldintza zen, eta horren mende zegoen telebistak kontsumo pribatua sustatuz etengabe suspertzen zuen garapen materiala eta ekonomikoa (desmobilizatorako eta despolitizatorako tresna berria, nazionalkatolikoen erretorika tradizionalaren ordez jarri zena).



8.6.1. GAIZKIAREN HUTSALKERIA

Gatazkaren despolitizazioaren harira, bada *La buena nueva* eta *Soldados de Salamina* amankomunean ipintzen dituen beste alderdi bat, euren arteko aurkakotasunean bada ere. Biak aritzen dira egoera latz baten aurrean pertsonak izan ditzaketen bertute edo narrioei buruz. Azken batean, politikaz baino, gizatasunez dihardute biek. Gauzak horrela, *La buena nuevak* gazte falangistaren bidez, Hannah Arendtek 1963an adierazitako “gaizkiaren hutsalkeriaren” ideia dakar gogora, hots, Otto Adolf Eichmann II. Mundu Gerrako kriminala bezala, edonor izan daitekeela gaizkiaren ordezkaria. Horretarako baldintza bakarra pentsamendu eza litzateke. Hala, pertsonaia horrek pentsatu gabe obeditzen du, agindua nondik datorren eta zer ondorio dakarren hausnartu gabe. *Soldados de Salaminak* ostera, gauza beraren bitartez kontrako jardunbidea irudikatu nahi izan du. Milizianoak gizatasun zabala du unerik erabakigarrienean pentsatu ez duelako, hain zuen ere. Gizatasuna irudikatu du gizateriaz gabetuz; animalien jarduera instintiboa gizakiaren eginbide arrazionalaren kontra. Modu horretan, baldintzarik kaxkarrenetan milizianoak badu ongia egiteko bertutea. *La buena nuevak* pentsamendu ezak gaiztakeria dakarren bitartean, *Soldados de Salaminan*, onberatasuna.

8.7. GATAZKAREN ONDORIOAK, JOMUGA

XXI. mendeko zinemagileek ikusgarriak izan ez diren auziei erreparatu egin diete. Hala, ardura ondorioetan ipini dute, ekintza eta haren eragileak nabarmendu beharrean. Hau da, milurteko berrian ez da jarduera edota alde bateko zein besteko borrokalariengan arreta ipini, ezta guda bukatuta biolentzia errepresioa gisa erabili zutenengan, baizik eta, biolentzia jasan zutenei eman diete ahotsa. Nahiz eta askorentzat horiek biktimak izan, ez naiz ni horiek biktimatzat joko duenik, izan ere, Salegirekin bat eginez, historiaren protagonistak dira eta, biktimatzat jotzeak gizarte-gatazkaren aurrean jarrera pasiboan kokatzen ditu, erdiesteko gaitasuna kentzen die, eta, beren hautu ideologiko eta politikoak baliogabetzen ditu. Garaile eta garaituez zatitutako gizartea gudaren zuzeneko ondorioa dugu; bertan, *Silencio rotok* emakumeak, babes-gabezia egoeran, isilpean jasaten zituen irainak, isekak eta jazarpenak erakusten du. *La buena nuevak* Elizak bando nazionalarekin edukitako konplizitateak, estatu-kolpea garbitzeko, zer nolako eragina izan zuen ezagutarazten du, bai eta, gerrak izaera ezberdinetako taldeen aliantzak ekarri zituela euren arteko norgehiagokak bultzatuz. *Soldados de Salaminak* epe luzeko ondorioetara jotzen du, hots, gizartearen



ahantzurara. Bada, gizarteak gertaera traumatikoak arinegi ahazteko joera duela azaltzen du. *Gernikak* gerra baten lehenengo biktima egia dela iradokitzen du: konfrontazio belikoak beste talka bat sorrarazten du esparru komunikatiboan, *Egia VS. Propaganda*.

Ikerketa hau osatzen duten filmetatik, soilik bik aipatzen dute zerbait II. Errepublikari buruz. Garai hura modu baikorren agertzen badute ere, irudikapena oso lausoa da. Margari eta Antonino senar-emazteen bidez, *La buena nueva* Nafarroan desadostasunak egon bazeudela aurkezten du, baina, akordioetara heltzeko fakultatea nabarmentzen da bikotearen ezkontzan irudikatua. Gainera, haur bat edukiko dute, desberdintasun politikoak gorabehera, Errepublikak etorkizun oparoa zueneko seinale. *Soldados de Salamina*k ere antzeko giroa errepresentatzen du Lolak lehenengo artikuluan ezker eta eskuineko intelektualak eztabaidatzeko, tabernetan batzen zirela idaztean. Beraz, ikus-entzunezkoek ez dute II. Errepublika irtenbiderik gabeko egoera gisa aurkezten, ez dute gerra ezinbestez eztanda egingo zuenik irudikatzen. Dena dela, garai horri buruz laginetik bi film besterik ez herabeti aritu izanak erakusten digu II. Errepublikak interesik ez duela; alegia, aurrekariak ez dira garrantzitsuak, nabarmendu beharrekoak ondorioak dira.

Guda eta gerraostea lantzen duten filmek ondorioetan arreta ipintzeko joera hura bat egiten du Gostin Elorzak (2015) indarkeria politikoaren errepresentazioa XX. eta XXI. bitarteko euskarazko fikziozko ikus-entzunezkoetan ikertutakoarekin. Gostin Elorzak azaldutakoari jarraituz, milurteko berriarekin batera, filmak baztertzen joan ziren euskal gatazkaren dimentsio politikoa eta eremu pertsonal eta pribatuetara mugatu zituzten beren kontakizunak, militante armatuen motibazioak ezkutatuz. Gainera, ikertzaile horrek aipatzen duenez, ez da soilik zinemaren bereizgarria, baizik eta beste hainbat disziplina eta eremuetan eman den joera izan da. Hala, Gorrotxategi (2006) aipatzen du, adierazteko 90. hamarkadako euskal literaturan gerturaketa maila psikologikoan gauzatu zela eta, idazleek gatazkaren baitan dauden pertsonaien funtzionatzeko eran arreta jarri zutela. Mende berriarekin, ordea, bestelako bidea nagusitu zen euskal literaturan: bide etikoa, Anjel Lertxundiren *Zorion perfektua* nobela aitzindaria izan zelarik. Geroztik aurrera, ikusmira guztiz aldatu, eta, nobelak gatazkaren zergatiak azaldu beharrean, ondorioak erakusten hasi ziren. Kiczkowskiren iritziz (2014) 2001eko irailaren 11ko Dorre Bikien aurkako atentatuen ostean literaturan aldaketa gertatu zen horrelako gertaerak lantzerako unean. Autoreari jarraituz, ordutik aurrera narrazioaren objektua aldatu egin zen, arreta terrorismoaren subjektu jasaileetan ipiniz, izuaren beraren ekintzan eta haren eragileetan beharrean. Baina, fikziotik –bai filmikoa zein literarioa– haratago doan joera dugu hura, izan ere, Armentinak, Caminosek, Marinek eta Ganzabalek (2012) antzeko ondorioak atera dituzte kazetaritzaren esparruan: euskal gatazkaren trataera nabarmenki aldatu zen 1990 eta 2000 urteen bitartean, bereziki Miguel Angel Blancoren hilketaren ondoren. Prentsa-argazkilaritza atentatuek eragindako txikizioa jasotzetik, adiera gizatiarra zuten irudietara igaro zen, hildakoen senide, lagun, auzokide eta lankideen argazkien bidez irakurleei emozio-zama handia sorrarazi nahian.



8.8. GENERO-GATAZKA ZINEMA ETA GIZARTEAREN ARTEKO HARTU-EMANA GISA

Film guztiek azken urteetan memoria historikoari eta genero-indarkeriari buruz izan den sentsibilitate berria azaltzen dute². Hortxe dugu, hain zuzen ere, zinema eta gizartearen arteko hartu-emanak: iraganari buruzko pelikulak dira, baina, orainalditik eginak eta, gaur egun indarrean dagoen gatazka dugu genero-gatazka. Ondorioz, egiaztatu dezakegu gizarte garaikidearen interesak zineman adierazten direla, edo bestela esanda, zinemak garai bereko gizarteak dituen ardurak azaltzen ditu, bien arteko elkarreragina halabarharrez ematen delarik. Alde horretatik, zinemak, testu esanguratsu gisa, kultura-objektu gisa, erakusten du une honetan hainbat esparrutatik egiten ari diren diskurtso sozialak bereganatu eta sortzen dituela.

Ikusmiraren aldaketak aukera berriak eskaini dizkio zinemari XXI. mendean. Esan bezala, Gerra Zibileko eta gerraosteko agertokia ez da gatazka beliko baten berezko indarkeria gisa irudikatzen, baizik eta, batez ere, bestelako indarkeria-mota batzuei buruz aritzeko aukera eman die, bereziki, biolentzia instituzionala eta sinbolikoa jorratzeko. Hala, ezkutuko sufrimendu pertsonalaz aritzeaz gain, gizarte-frustrazioez ere berba egin dute. Eta, bertan zerbait azpimarratzekotan, emakume errepresaliatuen ikusgarritasuna da nabarmendu behar duguna, mende honetara arte ezer gutxi gizarteratua. Gatazka baten aurrean, guztietan gailentzen da irudi femeninoa eta, lau filmetatik hiruk emakumearen itoaraztea adierazi dute modu batean ala bestean. *Silencio Rotok* kontakizuna makiaren ikuskeratik ez jorratzea erabaki du, egoera asko pantailatik at geldituko zelakoan. Hori baino, nahiago izan du herrian geratzen ziren emakumeen ikuspegia hartzea. Horregatik, gerrillariak beti daude emakumez inguratuta, eta, ez dago mendiko bizimodua azaltzen duen sekuentziarik Lucíaren ikuspegitik ez bada. Azken finean, ondorio gordin eta dramatikoetan ipintzen da arreta: emakumeek, beren ideientatik ez ezik, beren familiakoan ideientatik ere ordaindu zuten. *La buena nuevak* ere mezu berdina igortzen du, beste bide batetik bada ere. Emakumeen arteko elkartasun handia gerra bizi izan zutenen beste esperientzia garrantzitsu bat da. Elkartasunaren feminizazioaren bidez filmak emakume erreprimituek elkar laguntzen ziotela erakusten du. Elkartasuna, beraz, emakumeen

² Gogora ekarri behar dugu, bi auzi horiek lege organiko banatan zehaztu direla: oroimen historikoaz luze aritu gara, bai 57/2007 *Lege Organikoa, abenduaren 26koa, Oroimen Historikoaren* Legeari buruz, zein 2020ko irailaren 15ean *Oroimen Demokratikoaren* Legearen aurreproiektuaz; genero-indarkeriari dagokionez, 1/2004 *Lege Organikoa, abenduaren 28koa, genero-indarkeriaren aurkako babes integraleko neurriei* buruzkoa dugu.



eskutik dator, eta, horregatik Miguelek askotan darama emakume itxura ematen dion soinekoa. Gainera, emakumearekin lotutako ohiko lanak egiten ikus daiteke apaiza, beti emakumez inguraturik. Emakumea erreprimitua den aldetik, Miguel feminizatua da, bera ere erreprimitua dela irudikatzeko. *Gernikan*, oster, Teresa torturatua da Vasylen eskutik berarekin bikote-harremana edukitzeari uko egiteagatik. Naziek egindako bonbardaketa masiboan hiltzen den arren, torturatzailleak dira Gernikara atxilo gisa eramaten dutenak, hortaz, filmak hitz-erdika esaten du finean torturatzailleak direla Teresa hil egin dutenak. Gai horiek guztiek zerikusia dute indarkeria fikziozko zineman irudikatzeko moduarekin, izan ere, beste indarkeria-mota batzuk, hala nola instituzionala eta sinbolikoa, indarkeria fisikoa bezain beste hunkigarri eta zirraragarri dela erakusten dute.

Filmek errepresioak eragindako kaltea aipatu dute; era beran, emakumeak jasandako karga bereziki azpimarratzen dute. Ildo horretatik, generoan oinarritutako indarkeriari so egiten diote. Biolentzia instituzionalaz gain, hiru ikus-entzunezkoek erakusten dute emakumeek jazarpen sexuala ere pairatu zutela. *Silencio rotok* erakusten du emakumeek beren burua nahi ez zutena egitera ikusi zutela ezarritako erregimen berrian bizirauteko. Hala, Teresa Cosme frankistarekin ezkontzen da Don Hilario irakasle errepublikarrarekin ezkondu beharrean, nahiz eta irakasle ohiarekin harreman sendoagoak dituen. Gainera, Cosmek jelsiaz jota, ez du sekula barkatuko gerra garaian bere emazteak Don Hilariorarekin bizitzera alde egin izana eta, horregatik, haren kontra egiten du ahal bezain beste alditan, espetxeratzea lortuz. Teresaren antzera, Antxoni kapitain faxistarekin oheratzen da bere egoera irauliko duelakoan *La buena nuevan*; hau da, kapitaina berak sorraraziko errepresioaz baliatzen da Antxonirekin larrua jotzeko. Margari ere, bere lehengusu Hugorekin ezkontzera behartuta sentitzen da, honek bere senarra eta etxea kentzea agintzen duenean. Eta, *Gernikan* Vasylen ere berdin jarduten du Teresa bere egiteko: errepresioaz baliatzen da Henry, emakume idealistaren maitale berria, erditik kentzeko. Ikus-entzunezkoek eskaintzen diguten mezua, beraz, argia da: Francoren erregimenaren babesean, emakumeak bereganatzeko asmoz gizonezkoek errepresioa erabili zutela jazarpen sexualak burutzeko.

Baina, filmek emakumea errepresioa pairatzen duen subjektua gisa irudikatzen badute ere, protagonista historiko aktiboa dela esaten dute: gerran eta gerraostean lan aktiboa egin du, bai faxismoari atzeguardian aurre egiteko, bai familia aurrera eramateko edota galtzaileen memoria bizirik mantentzeko. Pelikulek berezko rola eskaini diote emakumeei, ez daude beste inoren menpe.

Soldados de Salamina da emakume errepresaliatuaren irudia baztertu duen bakarra. Horrek ez du esan nahi genero ikuspegirik erabili ez denik. Eleberrian bezala, protagonista nagusia gizonezkoa izan beharrean, pelikulan emakumezkoa da, eta, badaude aldaketa hori genero ikuspegitik aztertu izan dutenak. Esaterako, Mabreyrek (2007) genero aldaketak diktadura amaitu zenean emakumeak kontutan hartu zuen iraultza politikorik ez izatea salatzen du.



8.9. AURRERA BEGIRA

Ikerketa-lan guztiak bezala, honakoak ere aipatu beharreko hainbat muga ditu. Lagina osatzen duen kopurua da begi-bistakoena. Azterketa sakonaren mesedetan, lagin murriztuaren alde egin dugu. Kopurua txikia izanik, argi dago ezin daitekeela zuzenean ondorio orokorrik atera. Gainera, oroimen kolektiboaz ari garela, oso gai zehatzetatik heldu izan diogu beste errealitate batzuetara estrapolatu ahal izateko. Hortaz, interesgarria litzateke, alde batetik, heldutako gaiari buruzko film gehiagoren azterketa sakonak egitea ikus-entzunezko ikusmiratik, ikuspegi jasoago bat edukitzeko asmoz; bestetik, zinema eta oroimen historikoaren arteko elkarrizketa hori ikertzeko, beste gai baten bidez jorratzea, izan ere, memoria kolektiboa ez da soilik hemen aztertutako garaia, baizik eta askoz gehiago dauka bere gain.

Gainera, gure ikerketa fikziozko ikus-entzunezko handietan oinarritu da, besterik ez. Beraz, dokumentalen azken aldiko suspertzea aintzat hartuta, interesgarria litzateke bide horri eustea, hala nola, ekoizpen txikiko fikziozkoak aztertzea ere.

BIBLIOGRAFIA

- Aguado, Tx. (2012). Exilios, ausencias y esperanzas: Montxo Armendáriz y *Silencio roto*. In: M. P. Rodríguez (Koord.), *Congreso Exilio y Cine* (161–172 or.), Deustuko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- (2015). Miradas históricas, miradas turísticas: Alex de la Iglesia y el imaginario visual español. In: J. M. Caparrós Lera, M. Crusells eta F. Sánchez Barba (Ed.), *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV congreso internacional de Historia y Cine* (764–773 or.), Bartzelona: Centre D'investigacions Film-Història.
- Aguilar, P. (1996). *Manual del espectador inteligente*. Ed. Fundamentos.
- Aguilar Fernández, P. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Alianza Editorial.
- (2004). Guerra civil, franquismo y democracia. *Claves de razón práctica*, 140. zk., 24–33 or.
- (2006a). La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas. In: S. Juliá (Ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. 279–317 or. Taurus.
- (2006b). Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del «pacto de silencio». In: J. Aróstegui eta F. Godicheau (Ed.), *Guerra Civil. Mito y memoria*. 245–294 or. Marcial Pons.
- (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Alianza Editorial.
- Alegre, S. (1997). Películas de ficción y relato histórico. *Revista de Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 18. zk., 75–87 or.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Andres del Pozo, N. (2011). Pa negre: Lobos con piel de cordero o la expulsión de una Arcadia soñada. *Hispanet Journal*, 5(3). Florida Memorial University.
- Arendt, H. (1984). *La vida del espíritu*. Paidós.
- (2000): *Eichmann en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen.
- Armendariz, M. (2001). *Silencio roto (guión original de la película)*. Ocho y medio.
- Armentia, J.I.; Caminos, J.M.; Marín, F. eta Ganzabal, M. (2012). *El tratamiento de las muertes violentas en la prensa vasca. ETA, violencia de género y siniestralidad laborak (1990-2010)*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Aróstegui, J. (1997). *La Guerra Civil. La ruptura democrática*. Historia 16.
- Arroita Azkarate, I. eta Otaegi Imaz, L. (arg.) (2016). *Oroimenaren lekuak eta lekukoak. Gerra Zibilaren errepresentazio artistikoak vs. kontaera historiko-politikoak*. [Doktorego-tesia]. Donostia: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU.

Apaolaza Ávila, U. (2001). Makiak Euskal Herrian. *Uztaro*, 37. zk. 105–118 or. https://www.uztaro.eus/download/artikulua/uztaro37_4.pdf?pdf=artikulu_pdf_deskarga

<https://www.uztaro.eus/bilaketa-aurreratua/bilatu-orokorra?bila=Makiak+Euskal+Herrian>

Assmann, A. (2008). Transformations between History and Memory. In *Social Research*, 75(1), 49–72. or.

– (2010). From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In: H. G. da Silva, A. Alves de Paula Martins, F.V. Guarda eta J.M. Sardica (Ed.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. C. H. Beck.

– (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination* [jatorrizkoa 1992koa]. Cambridge University Press.

Aumont, J. (1996): *A quoi pensent les films*. Séguier.

Ballesteros, I. (2005). La exhumación de la memoria histórica: nostalgia y utopía en *Soldados de Salamina* (Javier Cercas, 2001; David Trueba, 2002). *FilmHistoria*, 15(1). http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2005/Ensayo_Soldados%20de%20Salamina%20_1.htm

Barrachina i Lisón, C. (1995). El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo. *FilmHistoria*, 5(2-3), 147–208.

Barrenetxea Marañón, I. (2006). Pensar la Historia desde el Cine. *Revista Interdisciplinar*, 1. zk., 99–107 or.

– (2007). Sobre la relación entre historia, cine y memoria: II República y Guerra Civil. *Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC*.

– (2008). ¡Nada de olvidar! El cine y la memoria histórica. *Quaderns de Cine*, 3. zk., 7–14 or.

– (2012) *Cine, represión y Memoria Histórica*. In A. Ibarra Aguirregabiria (Ed.), *No es país para jóvenes*. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4721523.pdf>

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4721523>

– (2012). El cine de ficción como revelador de la memoria histórica. *Jornadas de derechos humanos y memoria histórica*. <http://derechosociales.unizar.es/Documenta/Barrenetxea.pdf>

– (2015). Los maquis y la sociedad de la posguerra española en *Silencio Roto* (2001), de Moncho Armendáriz. *III Congreso Internacional Historia, Arte & Literatura en el cine Español & Portugués*, 74–87. or.

Barrarretxea Marañón, I. eta López de Maturana, V. (2017). El maquis a contraluz: *La paz empieza nunca* (1960) frente a *Silencio roto* (2001). *Escenarios del cine histórico. Vº Congreso Internacional de Historia y Cine*, 299–314 or.

Benavides Vanegas, F.S. (2015). El Cine y la Reconstrucción de la Memoria. *Perspectivas Internacionales*, 10(2), 179–229 or.

Bellido Peris, F. (2019). La transición televisiva de un rey. De la monarquía del 18 de julio al «piloto del cambio». *Xtrobada Internacional Investigadorxs del Franquisme* (893–912 or).

Benjamin, W. (1998). *El narrador. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, 111–134 or. Taurus.

Bernecker, W. L. eta Brinkmann, S. (2009). *Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y la política españolas 1936-2008*. Abada Editores & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Bernárdez Rodal, A. (2009). De la violencia institucional a la violencia de género: últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 34. zk. 61–75 or.

Bordwell, D. eta Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.

Botti, A. (2007). La Iglesia vasca dividida. Cuestión religiosa y nacionalismo a la luz de la nueva documentación vaticana. *Historia Contemporánea*, 35. zk. 451–489 or.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (De Lozoya, T. itzul.) Cultura Libre.

Calero, J. R. (1985). *La construcción de la derecha española*. Editorial Prócer.

Camino, M. (2009). Blood of an innocent: Montxo Armendáriz's *Silencio Roto* (2001) and Guillermo del Toro's *El laberinto del fauno* (2006). *Studies in Hispanic Cinemas*, 6(1), 45–64 or.

Campbell, J. (1990). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (Hernández, J. F. itzul.) (jatorrizkoa 1949koa). Fondo de Cultura Económica.

Caparrós Lera, J. M. (1997). *Cien películas sobre Historia Contemporánea*. Ariel.

Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Tusquets.

– (2003): Interview mit Javier Cercas. *Die Zeit*. Holtzbrinck.

Cercas, J. eta Trueba, D. (2003). In L. Alegre (Ed.), *Diálogos de Salamina: Un paseo por el cine y la literatura*. Plot Ediciones eta Tusquets Editores.

Chevalier, J. (zuz.) eta Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Bartzelona: Herder.

Cifre Wibrow, P. (2012). Configuración de la memoria en *Soldados De Salamina*. *Tropelías*, 18. zk. 216–230 or.

Cirlot, J.E. (1982). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.

Colmenero Martínez, R. (2014). Iglesia católica y Cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto. *Historia Actual Online*, 35. zk. 143–151 or.

Cooper, P. eta Dancyger, K. (1998). *El guión de cortometraje*. IORTV.

Contreras, N. (2011). Universos cercanos. Extranjeras, de Helena Taberna. *Quaderns*, 6. zk. 57–59 or.

Crusells, M. (2000). *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Ariel.

Cruz, J. (2010). El nacional-catolicismo, o la Santa Cruzada contra el Evangelio: La buena nueva de Helena Taberna. *Ciberletras*, 24. zk. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v24/cruz.html>

Cuenca Toribio, J.M. (1989). Pío XI y el episcopado español. *Achille Ratti pape Pie XI. Actes du colloque de Rome*. École Française.

Cuesta Bustillo, J. (1998). *Memoria e historia*. Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, S.A.

Dalin, D. G. (2005). *El mito del Papa de Hitler: cómo Pío XII salvó a los judíos de los nazis*. (Lamberti, M. itzul.) Ciudadela Libros.

Danto, A. C. (1989). *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica en historia*. Paidós.

De España, R. (2000). *El cine de Goebbels*. Ariel.

De Pablo, S. (1998). El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil. *Filmhistoria*, 8(2-3), 225–248 or.

– (2000): *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU.

– (2001). Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?. *Revista de Historia Contemporánea*, 22. zk. 9–28 or.

– (2004). Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia. *Cuadernos Canela*, XVI(16), 33–43 or.

– (2016). Gernika. Amor entre las bombas. *FilmHistoria*, 26(2), 83–85 or.

Del Olmo, M. (2005). Prejuicios y estereotipos: un replanteamiento de su uso y utilidad como mecanismos sociales. *XXI Revista de Educación*, 7. zk. 13–23 or.

Del Pozo Ortea, M. (2007). *Soldados de salamina: Terapias para después de una guerra Retrieved*. University of Massachusetts – Amherst.

Del Valle, M. E.; Cosia, A. eta Fernández, V. (2015). El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula. *Congreso Internacional Historia, Arte & Literatura en el cine Español & Portugués*, 129–152 or.

Deveny, T. (2008): Una nueva perspectiva sobre los maquis: “Silencio roto” y “La guerrilla de la memoria”. *Quaderns de Cine*, 3. zk. 47–55 or.

Ducrot, O. eta Todorov, T. (1974). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI.

Eco, U. (1984). *Semiotics and the foundations of language*. Macmillan Press.

– (1987). *Lector in Fabula*. Lumen.

– (1999). Preámbulo. In: F. Barret-Ducrocq (Ed.) *¿Pourquoi se souvenir?*. Grasset.

– (2017). *Los límites de la interpretación*. (Lozano Miralles, H. itzul.). Editorial Debolsillo.

Erlil, A. (2008). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In: S.B. Young (Ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, 389–398 or.

Etxeberria, X. (2013). La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas. Santiago de Chile: *Signos de la memoria*, 29. bol.

Faber, S. (2008): The Novel of the Spanish Civil War. In: M. E. Altisent (Ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, 77–90 or.

– (2014). Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento*, II(1), 137–156 or.

Faulkner, S. (2008). Lola Cercas en *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003). *Historia Actual Online*, 15. zk. 165–170 or. Asociación de Historia Actual (AHA). <https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/242>

Ferro, M. (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés. Un source nouvelle pour l'Histoire*. Hachette.

– (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel Historia.

Fuller, J.F.C. (1979). *Batallas decisivas del mundo occidental y su influencia en la historia*. Ediciones Ejército.

Gabriel, J. (1976) [1965]. *The Spanish Republic and the Civil War, 1931-1939* [La República Española y la Guerra Civil, 1931-1939] (Bigarren edizioa). Crítica.

Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista Del CES Felipe II*, 7. zk. <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElmaGalan.pdf>

García Landa, J. A. (1992). *Samuel Beckett y la narración reflexiva*. Prensas Universitarias.

Gartzia Isasti, P. (2010). Retorno a la lealtad: El desafío carlista al franquismo. *Euskera*, 55. zk. 1041–1046 or.

Gaudreault, A. eta Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.

Getino, O. (2006). Memoria y Cine. *Colección Breviarios: Arte y Libertad*; 3. zk. 61–68 or.

Gil Pecharromán, J. (1997). *La Segunda República. Esperanzas y frustraciones*. Historia 16.

Gómez Barranco, S. (2015). La autoficción frente a las cuestiones de memoria en literatura: *Soldados de salamina* de Javier Cercas. *LL Journal* (16. bolumenaren online aurrerapena). <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2015-1-gomez-barranco-texto/>

Gómez Gómez, A. (2016). Ausencias, silencios y elipsis del guerrillero-maquis en el cine español. *Revue Hispanismes*, 7. zk. 7–24 or.

Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis del textos audiovisuales: Significación y sentido*. Shangri-La Ediciones.

González, M. P. eta Pagés J. (2014). Historia, memoria y enseñanza de la historia: conceptos, debates y perspectivas europeas y latinoamericanas. *Historia y Memoria*, 9. zk. 275–311 or.

Gorrotxategi, A. (2006). Nobela psikologikotik nobela etikora. In: I. Egaña eta E. Zelaieta (koord.), *Mal-detan sagarrak. Euskal gatazka euskal literaturan*, 135–139 or.

Gostin Elorza, A. (2015). *XX. mende erditik aurrerako indarkeria politikoaren errepresentazioa euskarazko fikziozko ikus-entzunezkoetan*. [Doktorego-tesia]. Arrasate: Mondragon Unibertsitatea.

Graham, H. (2005). *The Spanish Civil War. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

- Grosso, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Sociohistórica*, 11-12 zk. (187–198). http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf
- Gubern, Román (1994). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.
- Halbwachs, M. (1925). *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Librairie Félix Alcan.
- (1950). *La mémoire collective*. PUF.
- (2004) [1925]. *Los Marcos Sociales de la Memoria*. (Antonio Baeza, M. eta Mújica, M. Itzul.). *Anthropos*.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco*. Ediciones El Arquero.
- Howson, G. (2000) [1998]. *Armas para España* (Moreno Carrillo, B. itzul.). Ediciones Península.
- Hueso Montón, Á. L. (1991). Planteamientos historiográficos en el cine histórico. *FilmHistoria*, 1(1), 13–24 or. <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Article A.L.Hueso.pdf>
- Irujo, X. (2017a). *Gernika, 26 de abril de 1937*. Crítica.
- (2017b). *La verdad alternativa, 30 mentiras sobre el bombardeo de Gernika*. Txertoa.
- Juliá Díaz, S. (2003). Echar al olvido: Memoria y amnistía en la transición. *Claves de razón práctica*, 129. zk. 14–25 or.
- (2005). Echar al olvido : memoria y amnistía en la transición a la democracia en España. In: J. Colin Davis (Koord.). *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, 347–370 or.
- (2006). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Taurus.
- (2007). Hermenéuticas imaginativas. *Revista de libros (segunda época)*, 131. zk. <https://www.revista-delibros.com/articulos/guerra-civil-mito-y-memoria-de-michael-seidman>
- Juliá, S.; Casanova J.; Solé i Sabaté J. M.; Villaroya J. eta Moreno F. (1999). *Víctimas de la guerra civil*. Ediciones Martínez Roca.
- Jünke, C. (2006). 'Pasarán años y olvidaremos todo'. La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España. In: Ulrich Winter (Ed.), *Lugares de Memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*, 99–127 or. Vervuert eta Iberoamericana.
- (2017). Entre historia y memoria. La representación de la guerrilla antifranquista en “Silencio roto” (Montxo Armendáriz, 2001). *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 57. zk., 102–112 or.
- Kiczkowski, A. (2014). *La construcción narrativa del terrorismo: las ‘novelas de glocalización’ en la literatura posterior al 11 de septiembre*. [Doktorego-tesia]. Madrid: UNED.
- Labanyi, J. (2006). Historias de víctimas: La memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea. *Iberoamericana*, 24. zk., 87–98 or.
- Liikanen, E. (2015). *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la guerra civil y el franquismo en la novela española actual*. [Doktorego-tesia]. Santiago de Compostela: USC.

Lebow, R. N., Kansteiner, W. eta Fogu, C. (2006). *The Politics of Memory in Postwar Europe*. Duke University Press.

Levi, P. (1989). *Los hundidos y salvados*. Muchnik.

Mabrey, M. C. C. (2007). Experiencia de la memoria o memoria de la experiencia: novela y film, *Soldados de Salamina*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 37. bol. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/salamina.html>

Marquina Barrio, A. (2003). El concordato de 1953 entre España y la Santa Sede, cincuenta años después. *UNISCI Discussion Papers*, 3. zk. <https://revistas.ucm.es/index.php/UNIS/article/view/UNIS0303330001A/28296>

Martínez Álvarez, J. (2012). Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 34. bol., 225–250 or.

Martínez de Baños Carrillo, F. (2007). *El maquis, una cultura del exilio español*. Delsan.

Martínez Gil, F. (2013). La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas? *Vínculos de Historia*, 2. zk., 351–372 or.

Martorell, M. (2010). *Retorno a la lealtad: El desafío carlista al franquismo*. Editorial Actas.

Marzabal, I. (2000). Cine y Literatura: de la apropiación al diálogo. *Zer, Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 5(8). <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/17428/15203>

– (2004). *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.

Mèlich, J.C. (2000). Narración y hospitalidad. *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 25. zk., 129–142 or.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación del cine* (Roche Suárez, C. eta Torrel Jordana, J. itzul.). Paidós.

Míguez Macho, A. (2018). Un pasado negado. Lugares de violencia y lugares de memoria del golpe, la guerra y el franquismo. *Confluence: Rivista di Studi Iberoamericani*, 10(2), 127–151 or.

Miranda Bernabé, E. (2017). *Euskal Herriko oroimenaren isla prentsan*. [Doktorego-tesia]. Leioa: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU.

Monterde, J.E. (1983). Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica. In: Romaguera, Joaquim y Riambau, Esteve (Ed.), *La Historia y el Cine*, 207–220 or.

Montiel, A. (1999). *Teorías del cine. El reino de las sombras*. Montesinos.

– (2001). Genaro no tiene quien le escriba. *La madriguera. Revista de cine*, 39. zk., 55–57 or.

Moral, J. (2010). La biografía fílmica como género. *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/11321/1/biografia_moral_CIHC_2010.pdf

Moral Martín, F. J. (2012). Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria. *Zer*, 17(32), 171–186 or.

Moreiras, C.M (2002). *Cultura Herida*. Ediciones Libertarias.

Moreno Carrillo, B. (2000) [1998]. *Armas para España* (Howson, G. itzul.). Ediciones Península.

Moreno Gómez, F. (1985). *La Guerra Civil en Córdoba (1936-1939)*. Editorial Alpuerto.

– (1999). Tercera parte. In: Juliá, S.; Casanova J.; Solé i Sabaté J. M.; Villaroya J. eta Moreno F., *Víctimas de la guerra civil*. Madril: Ediciones Martínez Roca.

Mukarovsky, J. (1977) [1939]. *Escritos de estética y semiótica del arte* (Llovet, J. itzul.). Editorial Gustavo Gili.

Nora, P. (1997) [1984]. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Nuñez Prado, S. (2014). El papel de la Iglesia en la configuración del franquismo. *La Albolafia: revista de humanidades y cultura*, 1. zk., 97–114. or.

Ortiz, J. (2010). *Sobre la gesta de los guerrilleros españoles en Francia*. Atlántica.

Pagès i Blanch, P. (2015). Historia y memoria histórica: Un análisis para el debate. *Kult-ur*, 2(4), 127–148 or.

Pedreño Gómez, J. M. (2003). *Definición y objeto de la recuperación de la memoria histórica*. http://www.foroporlamemoria.info/documentos/definicion_objeto.htm

Pelaz López, J.V. eta Tomasoni, M. (2011). Cine y Guerra civil. El conflicto que no termina. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*. 7. zk. www.studistorici.com/2011/07/29/tomasoni2_numero_7

Peris Blanes, J. (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Quaderns de Filologia.

– (2014) Narrativas y estéticas de la víctima en la cultura contemporánea. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 4 zk., 293–324 or.

Preston, P. (1997). *La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*. Península.

– (2011). *La Guerra Civil Española: reacción, revolución y venganza*. Editorial Debolsillo.

Pociello Sampériz, A. (2013). Silencio roto: La memoria de las mujeres del maquis. *33rd Cincinnati Conference on Romance Languages*. Cincinnati: University of Cincinnati.

Pollak, M. (1989). Memoria, olvido, silencio. *Revista Estudios Históricos*, 2(3). Revista Estudios Históricos.

– (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al Margen.

Recalde Iglesias, M. (2015). La lucha entre a Iglesia Católica y la Falange en el ámbito cinematográfico (1936-1945). *III Congreso Internacional Historia, Arte & Literatura en el cine Español & Portugués*, 116–128. or.

Reig Tapia, A. (2007). Los intelectuales y la guerra civil: los casos de Unamuno y Baroja. *Historia Contemporánea*, 35. zk, 601–622 or.

Resina, J.R. (2000). *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in The Spanish Transition to Democracy*. Rodopi.

Rodríguez, H. J. (2007). *Montxo Armendáriz: Itinerarios*. Ocho y medio. Libros de Cine.

Rodríguez, M. S. (2014). La guerre civile vue par les réalisatrices: Iris (2004) de Rosa Vergés et La buena nueva (2008) d'Helena Taberna. In: F. Belmonte.; K. Benmiloud eta S. Imperato-Prieur (Ed.), *Guerres dans le monde ibérique et ibéro-américain*, 467–475 or. Peter Lang.

Rodríguez Tranche, R. eta Sánchez-Biosca, V. (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra/Filmoteca Española.

Roldán Larreta, C. (2008) eta (2020). «Silencio Roto», *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/silencio-roto/ar-150037/be-1/>

Romero Campos, D.; Prieto Arciniega, A.; De España, R.; Duplá, A. eta Fernández Colorado, L. (2002). *La historia a través del cine. Memoria e Historia en la España de posguerra*. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU.

Rosa, I. (2007). Memoria literaria y represión franquista. In: G. Acosta Bono; A. Del Río Sánchez; J.M. Valcuende del Río (koord), *La recuperación de la memoria histórica: una perspectiva transversal desde las ciencias sociales*. 159–168 or. Centro de Estudios Andaluces.

Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel Historia.

Rouso, H. (1985). Vichy, le grand fossé. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 5. zk., 55–80 or.

Ruiz, J. (2012) [2005]. *La justicia de Franco: La represión en Madrid tras la Guerra Civil*. (Santos Mosquera, A. itzul.). RBA Libros.

Ryan, L. (2014). Deep Memory and the Impossibility of Civil Resistance in Alfons Cervera's *Maquis*. *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, 15. bol., 338–355 or.

Sánchez-Biosca, V. (2005). Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49. zk., 32–53 or.

– (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Alianza Editorial.

– (2006). *Cine de Historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Cátedra.

– (2007). Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939). *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 12. bol., 75–94. or.

– (2008). “Silencio roto” (Montxo Armendáriz): imperativos del relato y política de la memoria. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 32. zk., 39–47 or.

– (2011). *Figuras de la aflicción humana*. MUVIM.

Sánchez Erauskin, J. (1998). El nacionalcatolicismo como instrumento cultural y legitimador del franquismo en el País Vasco (1936-1945). *Vasconia*, 27. zk., 235–244 or.

Sánchez González, J. (2004). Sobre la memoria. El pasado presente en los medios de comunicación. *Historia Actual Online*, 4 zk., 153–164. or. <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/issue/view/4>

Sánchez Noriega, J. L. (2008). De la «película histórica» al cine de la memoria. *Congreso Internacional de Historia y Cine*, 66–73 or.

– (2010). Mujer, identidad y deseo en el cine de Pedro Almodóvar, In: P. Sangro Colón eta J.F. Plaza Sánchez (Ed.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, 59–78 or. Laertes.

– (2012). Vindicación de la historia y la cultura democráticas en las biografías del cine español (2000-2010). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 34 zk., 251–275 or.

Sand, S. (2004): *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del Cine*. Crítica.

Sanjuán Bornay, N. (2015). *Contemporary Spanish Women Cineastes: Constructing a feminine memory of the Spanish Civil War, Francoism and the Transition period through twenty-first century fiction films and documentaries*. Flinders University.

Saz, I. (2007). El “moment memòria”. Justicia, veritat i reconciliació democràtica. *Afers: fulls de recerca i pensament*, 22(56), 27–40 or.

Serrano, S. (2001). *Maquis, historia de la guerrilla antifranquista*. Temas de Hoy.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Santillana.

Sorlin, P. (1980). *The Films in History. Restaging the Past*. Blackwell.

– (2005). *El cine, reto para el historiador*. Centro de Investigación y Docencia Económicas.

Sturken, M. (2002). The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions. In: Feng, P. (Ed.), *Screening Asian Americans*, 173–184 or. Rutgers University Press.

Thompson, P. R. (1978). *The voice of the past: oral history*. Oxford University Press.

Tobella, J.E. (1982). *El PCE en la clandestinidad, 1939-1956*. Siglo XXI.

Todorov, T. (2000) [1995]. *Los abusos de la Memoria*. (Salazar, M. itzul.). Ediciones Paidós.

Van Dijck, J. (2007). *Mediated Memories in the digital age*. Stanford University Press.

Vanoye, F. eta Goliot-Lété, A. (1992). *Précis d´analyse filmique*. Nathan.

Viadera Carral, G. (2015). El discurso nacionalista español en el cine del tardofranquismo: Un beso en el puerto (1966). *III Congreso Internacional Historia, Arte & Literatura en el cine Español & Portugués*, 192–204. or.

Vilarós, T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Ediciones Robinbook.

Wielsen, E. eta Metz, J.P. (1996). *Esperar a pesar de todo*. Trotta.

Winter U. (2006). *Lugares de Memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Vervuert eta Iberoamericana.

White, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós.

Yusta Rodrigo, M. (2011). ¿Memoria versus justicia? La recuperación de la memoria histórica en la España actual. *Amnis*. <http://journals.openedition.org/amnis/1482>

Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.

Zumalde Arregi, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.

– (2008). Estamp(it)as multiculturales. Las tribulaciones del texto fílmico contemporáneo ante las veleidades de la crítica posmoderna. *Zer*, 13(24), 223–236. or.

– (2009). La intrincada fenomenología del metatexto cinematográfico. *Anàlisi*, 38. zk., 253–265. or. <https://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/142483>

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós.

– (2007). Acerca del análisis fílmico: El estado de las cosas. *Comunicar*, 16(29), 51–58. or. <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C29-2007-09/C29-2007-09>

– (2010). *Pensar la imagen* (7. ed.). Cátedra eta Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU.

TXOSTENAK

29/2018 Foru Legea, abenduaren 26koa, Nafarroako Memoria Historikoaren Tokiei buruzkoa. BON, 250, 2018ko abenduaren 31koa. <http://www.lexnavarra.navarra.es/detalle.asp?r=5950972&d=1>

Eusko Jaurlaritzaren Biktimen eta Giza Eskubideen Zuzendaritza. (2017). Vitoria-Gasteiz: *Ahazturatik ateratzen*.

Argituz giza eskubideen aldeko elkarteak. (2017). Lasarte-Oria: *Memoria partekatu baterantz*.

Dossier pedagógico de La buena nueva. (2008). Toulouse: *Cinespaña*. http://cineligue31.com/images/stories/lettre-information/septembre-oct-2011/Fiche_la_Buena_Nueva.pdf

FILMOGRAFIA

Armendáriz, Montxo (2001). *Silencio roto*. Oria Films.

Dorronsoro, J.A. (ekoizlea) eta Goikoetxea Pérez, A. (zuzendaria) (2018). *¡Peligro! Control de carretera*. Euskal Herria: Leizaola Fundazioa.

Dorronsoro, J.A. (ekoizlea) eta Goikoetxea Pérez, A. (zuzendaria) (2019). *Negazionismoa*. Euskal Herria: Leizaola Fundazioa.

Etxegoen, F. (gidoilaria) & Etxegoen, F. eta Rotaetxe, A. (zuzendariak). (2018ko abenduaren 27a). Memoria historikoa (4. denboraldia, 12. saioa). [Telebistako seriearen kapitulua]. Cajaraville, I. (produktore eragilea), *Ur handitan*. Baleuko SL.

Gonzalo, Antonio (2002). *Una pasión singular*. Imagen Line S.A. / A.G. Films S.A.

Hermoso, Miguel (2002). *La luz prodigiosa*. Azalea Producciones Cinematográficas.

Lacoste, Thomas (2019). *Pays basque et Liberté, un long chemin vers la paix*. Sister Productions, Prima Luce.

Uribe, Imanol (2002). *El viaje de Carol*. Coproducción España-Portugal; Sogecine / Aiete Films / Ariane Films España / Take 2000 Portugal / Canal+ España.

Reixa, Antón (2003). *El lápiz del carpintero*. Socine / Morena Films.

Trueba, David (2003). *Soldados de Salamina*. Lolafilms / Fernando Trueba P.C.

Ferreira, Patricia (2005). *Para que no me olvides*. Continental Producciones / Tornasol Films.

Martínez Lázaro, Emilio (2007). *Las 13 rosas*. Coproducción España-Italia; Enrique Cerezo P.C / Pedro Costa P.C.

Taberna, Helena (2008). *La buena nueva*. Lamia Producciones.

Sehr, Peter eta Noëlle, Marie (2008). *La mujer del anarquista*. Coproducción España-Francia-Alemania; Zip Films / P'Artisan Filmproduktion / Cine Boissière / KV Entertainment.

Rueda, Mikel (2010). *Estrellas que alcanzar*. Baleuko.

Villaronga, Agustí (2010). *Pa negre*. Massa d'Or Produccions / Televisió de Catalunya (TV3).

