

PAPEL CRÍTICO 78

Violeta Ros*
Universitat de València

El silencio de los otros

Género: Película
Dirección: Almudena Carracedo y Robert Bahar
Nacionalidad: España
Producción: El Deseo
Duración: 95 minutos
Año: 2018

A finales de 2018, se estrenó en España el documental *El silencio de otros*, dirigido por Almudena Carracedo y Robert Bahar. Además de llamar la atención de la crítica cinematográfica, la intensa campaña en redes sociales y la implicación en su producción ejecutiva de una figura como la de Pedro Almodóvar lograron darle al trabajo una visibilidad nada desdeñable para una película de estas características.

El silencio de otros fue importante porque en su hora y media de duración selecciona, ordena y articula, con gran solvencia, los materiales recogidos durante más de seis años de rodaje en el proceso de acompañamiento a algunas de las personas implicadas en la llamada querrela argentina contra los crímenes del franquismo. A través de un montaje dirigido a un gran público y enormemente efectivo —y, en ocasiones también algo efectista— en su objetivo de exponer para él una síntesis del estado actual del problema de la memoria en España, el documental logró visibilizar, en el contexto de una sensibilidad renovada hacia las cuestiones de la memoria en el Estado español, la exposición de una serie de testimonios relacionados con la Guerra Civil y la represión franquista que causaron un impacto emocional entre un público amplio y no del todo familiarizado con este proceso de memoria. Además de importante en términos de su recepción, porque, a la hora de ordenar y exponer todos estos materiales en un marco narrativo, la pieza moviliza una serie de recursos visuales, discursivos y

* **Correspondencia a / Correspondence to:** Violeta Ros. Universitat de València, Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación. Av. Blasco Ibáñez, 32 planta 5a. 46010 Valencia – violeta.ros@uv.es – <http://orcid.org/0000-0002-5475-3054>.



sonoros que dan cuenta, por un lado, de la consolidación e incluso la espectacularización del giro afectivo en los relatos culturales sobre la memoria en España con todos los efectos de lectura que ello conlleva desde la perspectiva de la recepción (entre ellos el abuso del recurso a la movilización sentimental del espectador) y, por el otro, de la naturalización de los marcos transnacionales de memoria para hablar del caso español.

Una de las principales claves de *El silencio de otros* es que logra escenificar, de forma perfectamente calculada, la intransmisibilidad del sufrimiento de quienes padecieron la represión de forma directa, en el caso de los últimos años de la dictadura y la Transición, y de forma indirecta en los casos de golpe del 36, la Guerra Civil y primeras etapas de la dictadura, dando espacio y voz a un colectivo que desde aproximadamente el año 2010, se conoce y se identifica socialmente bajo la categoría «víctimas del franquismo». En este sentido, es importante observar hasta qué punto el éxito de este documental tiene que ver, en gran medida, con la adopción de la reflexión en torno a la idea del trauma como eje discursivo, con la asunción del lenguaje de los Derechos Humanos como posicionamiento ético y, sobre todo, con la focalización en la cuestión de la impunidad y, consecuentemente, en el señalamiento de las figuras de los ejecutores, torturadores, victimarios o perpetradores de los crímenes del franquismo.

Con estas herramientas, *El silencio de otros* pone en el centro una de las problemáticas fundacionales en los estudios de la memoria del trauma y en la reflexión en torno a las estéticas disponibles para su representación y que tiene que ver, justamente, con el debate en torno a imposibilidad de representar el sufrimiento. La pieza en cuestión trata de resolver el clásico dilema de la irrepresentabilidad a través de dos decisiones narrativas que vienen prefiguradas en el propio título. Por un lado, lo que el documental busca retratar no son los acontecimientos, sino el *silencio* vertido sobre ellos durante décadas. Por otro lado, ese silencio al que alude el título hace referencia a una responsabilidad social, compartida, que trasciende a quienes aparecen retratados en el documental: se habla del silencio *de otros*, es decir, de quienes no fueron las víctimas directas de esa violencia, y que con su silencio contribuyeron a la prolongación de ese sufrimiento durante décadas, a la re-victimización de quienes sufrieron esa violencia y a la fosilización de un conflicto irresuelto en el ADN de la cultura democrática española. En este sentido, el relato que va tejiendo el documental apunta directamente hacia la dificultad a la hora de señalar y juzgar a los pocos perpetradores de esa violencia que quedan vivos en el contexto de impunidad que se da en el Estado español como consecuencia de la vigencia de la Ley de Amnistía desde 1977, pero también señala, de forma indirecta, la complicidad de una sociedad en su conjunto, un asunto central en los estudios de perpetración, ya que guarda una estrecha relación con los asuntos del colaboracionismo y el consentimiento pasivo.

La apuesta estética de Carracedo y Bahar para acompañar este relato es lo más llamativo de todo. En cuanto a la imagen: primeros planos que, aunque enormemente cuidadosos en la puesta en escena de los testimonios, desde una perspectiva cinematográfica pueden dar la sensación de que, en ocasiones, se trata de planos artificiosos o poco realistas, actuados o diseñados en el mejor estilo de la ficción y que dan cuenta, entre otras cosas, de la decisión política de ceder la voz a las víctimas y a sus descendientes. Se trata de una decisión que tiene implicaciones éticas y estéticas: los testimonios se reproducen generalmente en los momentos de mayor tensión dramática, los entrevistados muestran frecuentemente sus emociones ante la cámara y el montaje se las muestra, a su vez, directamente al espectador —llantos,

voces quebradas por la emoción de un recuerdo—, las imágenes de los cuerpos dentro de las fosas vienen acompañadas siempre de una banda sonora que refuerza la congoja que, ya de por sí, generan en el espectador las imágenes de los restos óseos que van apareciendo en escena. Por otro lado, el trabajo de sonido contribuye intencionalmente a reforzar la sensación de sobrecogimiento que acompaña al espectador durante el visionado de toda la película: los largos silencios, precedidos o seguidos de la banda sonora, de ruido blanco, e incluso los sonidos cotidianos amplificados y superpuestos sobre la densa capa de silencio logran crear un ambiente y un paisaje sonoro propicio para que sea a la emoción a lo que, por encima de todo, la pieza apela. Una emoción que se dirige hacia la movilización de la absoluta empatía hacia las víctimas y una apuesta estética que la acompaña que se decanta, en definitiva, por el desborde afectivo como principal táctica narrativa.

De entre todas las secuencias, llaman la atención las dedicadas a mostrar el testimonio de María Martín: una anciana casi sin voz que, con enorme esfuerzo susurra el relato de la historia de su madre: «Yo tenía seis años cuando fueron a por mi madre. Gente del pueblo. Todos los de Franco. Los encontraron al día siguiente, a orilla de la carretera. No los pudieron meter en el cementerio, el pueblo no los dejó». Entonces María mira a cámara y con el sonido del tráfico de fondo señala hacia un punto que queda fuera del plano: «Es el sitio de la fosa. [Silencio]. Mira, en esos zarzales tiraron la ropa. Y las dejaron desnudas». «Lo injusta que es la vida», concluye: «No la vida: lo humano» (min. 2). Ante escenas como esta, resulta verdaderamente difícil, como espectador, separarse del tono afectivo que el documental va tejiendo. Precisamente por su enorme carga dramática, la secuencia de María fue utilizada en los videos promocionales del documental. Esta secuencia da cuenta de todas estas cuestiones que están implícitas en el trabajo de Carracedo y Bahar y que constituyen, en buena medida, la clave de su éxito.

El sufrimiento que se adivina en la voz quebrada de esta mujer la convierte en el testimonio irrefutable de un proceso de represión absolutamente despiadado con respecto al que el espectador queda posicionado de antemano. La pieza, en realidad, parte de la asunción de que los episodios de violencia a los que se hace referencia están previamente dibujados en el imaginario colectivo de la audiencia. Es por eso que los esfuerzos técnicos que la pieza pone en juego no van dirigidos tanto a la articulación convincente de un relato que exponga y analice esos hechos, como a la movilización de ese inconsciente a través de la apelación a la empatía con el sufrimiento de los testimonios mediante tácticas más o menos sutiles. La eficacia narrativa de las escenas que nos muestran los pasitos cortos y la respiración dificultosa de María Martín que, enlutada y temblorosa, sigue llevando flores frescas al lugar donde ella sabe que yacen los restos de su madre, fusilada durante la Guerra Civil y enterrada en una fosa al pie de la cuneta de una carretera secundaria, nos habla de lo que Dominick LaCapra ha llamado la consolidación de la transformación de lo traumático en sublime (2004) y de hasta qué punto, en el nuevo contexto de memoria del que *El silencio de otros* da cuenta, el trauma asociado a la represión de Guerra Civil y franquismo ha dejado de funcionar únicamente como «un malestar psíquico vivido por individuos para convertirse en un proceso cultural general» (Sánchez-Biosca, 2020: 429).

Este proceso cultural al que alude Vicente Sánchez-Biosca, se inicia en España con el cuestionamiento de los pactos de la Transición y con la renovación que este proceso trajo consigo en el lenguaje utilizado para hablar de un pasado que, a partir de este momento y siguiendo un marco global de comprensión de los procesos de memoria de la violencia política, empezará a perfilarse claramente como un pasado atravesado por una experiencia traumática co-

lectiva. Tal y como muestra la pieza de Carracedo y Bahar, este nuevo marco de comprensión vendrá acompañado por un nuevo lenguaje con el que nombrar ese pasado; un lenguaje procedente del ámbito del derecho penal internacional y vinculado a los procesos de justicia transicional que, mediante la vernacularización o *descarga legal* (Ferrándiz, 2010) de algunas de sus categorías universales —la del perpetrador de crímenes de lesa humanidad, entre ellas—, pasan ahora a ser resignificadas localmente.

Sin duda, el desplazamiento del foco de atención desde el conflicto —Golpe de Estado de 1936, Guerra Civil y Dictadura— hacia el postconflicto —tardofranquismo y Transición— ocurrido en los últimos años en el caso español, ha permitido conectar los procesos de memoria histórica en España con las demandas de justicia transicional dentro de ese marco transnacional de memoria al que aludía más arriba. Este recurso al lenguaje de los derechos humanos se convierte en una sugerente herramienta de análisis cultural, puesto que, en la práctica social, estos *tecnicismos legales* tienen el enorme potencial de producir nuevas subjetividades, nuevas relaciones y, sobre todo, nuevos vínculos con el pasado reciente que trascienden el ámbito meramente judicial y que se ven reflejados también en la articulación de nuevos relatos culturales. Entre los años 2000 y 2021 asistimos, por lo tanto, a la aparición y consolidación de una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje para nombrar el trauma local con un lenguaje global, el de los derechos humanos, que también permeará la producción cultural, especialmente en la cinematográfica y literaria. De todo esto da buena cuenta la pieza *El silencio de los otros*, una pieza profundamente sintomática de lo que, de nuevo, Vicente Sánchez-Biosca ha llamado «el apogeo del trauma» (2020: 427) en relación con la memoria de la Guerra Civil y de la represión franquista. La cuestión de la impunidad de los crímenes del franquismo, de la revisión crítica del proceso transicional en general y de la aplicación de la Ley de Amnistía en particular, traen a escena la cuestión de los perpetradores y ponen el foco sobre esta.

En el contexto de esta suerte de apropiación cultural del lenguaje judicial, la del *perpetrador* es una de las categorías que presentan un gran potencial analítico y que, sin embargo, ha sido recogida con dificultad para el contexto español. A pesar de que son numerosas las películas y documentales que en las últimas dos décadas han abordado la cuestión de la memoria en España es pertinente hacer dos observaciones al respecto. La primera de ellas tiene que ver con los géneros cinematográficos. Y es que, como ha observado la crítica, en la etapa de la construcción de la memoria que se abre en torno al año 2000, es sobre todo el cine documental el que ha acogido este cambio sustancial en la forma de leer los episodios de violencia política vinculados a la guerra civil y el franquismo. En la misma estela que *El silencio de los otros* y a diferencia de la línea general de producción filmica sobre la memoria en la primera década de los 2000, documentales como *La tinta negra* (Arabia, 2011), *La causa contra Franco* (Post y Palacios, 2018), *Les a Humanitat* (Faver, 2017) o, más recientemente *Billy. Torturas, impunidad, silencio* (Lemcke, 2020) desplazan definitivamente el foco de su exploración sobre los crímenes del franquismo desde el retrato del sufrimiento de las víctimas de la dictadura hacia la cuestión de la impunidad de los perpetradores.

Sin embargo, si nos dejamos llevar por la reflexión acerca de la representación de los perpetradores más allá del cine documental, podemos llegar a observar la circulación de las imágenes del perpetrador también en el cine de ficción u otros modelos de cine de recreación histórica, aunque de forma más tímida. En este caso, lo que aparece representado fuera de los códigos del cine documental ya no es tanto la denuncia de la impunidad, sino más bien una tendencia a la humanización de lo que podríamos llamar los «profesio-

nales de la represión» (Fuertes, 2017: 79). Figuras como el guardia de prisiones o el mismo verdugo que aplica el garrote vil en el biopic sobre Salvador Puig Antich titulado *Salvador* (Huerga, 2006) o los policías de la brigada político-social que protagonizan el aclamado thriller *La isla mínima* (Rodríguez, 2014) dan cuenta del tipo de acercamiento a la figura de los agentes y ejecutores de la represión durante el franquismo que, fuera del género del documental de denuncia, aparece en los relatos culturales más accesibles a un público general. En esta línea, y probablemente gracias a todo este camino andado, en los últimos años en materia de memoria en España han aparecido algunas películas que se han atrevido a representar para un público mayoritario la confrontación directa entre las víctimas y sus verdugos y cómo esta confrontación se extiende en el tiempo, caso de *La trinchera infinita* (Arregui, Garaño y Goenaga, 2019), donde se muestra, entre otras cosas, el ensañamiento de los perpetradores más allá de la Guerra Civil y la violencia de retaguardia. Incluso uno de los directores españoles más aclamados en la actualidad, Alejandro Amenábar, se atrevió en 2019 con el gesto de llevar a la pantalla a grandes perpetradores como Millán Astray en *Mientras dure la guerra*.

A pesar del predominio del cine documental a la hora de abordar las cuestiones de memoria desde una perspectiva más reivindicativa, la de los perpetradores ha permeado también el cine de ficción o de recreación histórica, aunque con una lógica diferente y con unos parámetros que se ajustan más a las demandas del gran público que a la idea de público minoritario y crítico al que, implícitamente, se dirigen documentales como *El silencio de otros*. No obstante, a pesar de estas diferencias, ambas formas de producir discurso fílmico sobre el pasado coinciden en un punto importante y que ya se venía gestando en el cine de memoria producido en la década de los 90: la puesta en el centro de la apelación a la sentimentalidad, la movilización de la emoción y la apelación directa a cierto tipo de afectos que tienen más que ver con la explotación de la empatía con el sufrimiento de las víctimas que con una invitación a profundizar en el conocimiento y en la reflexión crítica sobre las condiciones bajo las que ese sufrimiento fue y, en ocasiones, sigue siendo perpetrado. Esto ocurre también en *El silencio de otros*. Y es tal vez este segundo aspecto la asignatura pendiente en materia de memoria democrática de la producción fílmica contemporánea relacionada con el caso español.

REFERENCIAS

- Ferrándiz, F. (2010). De las fosas comunes a los derechos humanos: el descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea. *Revista de Antropología Social*, 19, 161-189.
- Fuertes, C. (2017). *Viviendo en dictadura. La evolución de las actitudes sociales hacia el franquismo*. Granada: Comares.
- LaCapra, D. (2004). Trauma Studies: Its Critics and Vicissitudes. In *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory* (pp. 106-143). Ithaca: Cornell UP.
- Sánchez-Biosca, V. (2020). Una pesadilla tardía, un trauma esquivado. El cine y la Guerra Civil española. En *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España* (pp. 419-432). Berlín: De Gruyter.

FILMOGRAFÍA

- Amenábar, A. (2019). *Mientras dure la guerra* [Película]. Mod Producciones, Movistar+, Himenóptero, K&S Films.
- Arabia, S. (2011). *La tinta negra* [Documental]. Off cinema.
- Faver, H. (2017). *Lesà Humanitat* [Documental]. Vargtimmen Films, Areal Theorem.
- Huerga, M. (2006). *Salvador* [Película]. Future Films-Mediapro.
- Lemcke, M. (2020): *Billy. Torturas, impunidad, silencio* [Documental]. CNTXT-La Extraña Zine y goteo.org.
- Post, D., y Palacios, L. (2018). *La causa contra Franco [Franco on trial: The spanish Nuremberg?]* [Documental]. Play Loud! Productions, ARTE, WDR, Lucía Palacios.
- Rodríguez, A. (2014). *La isla mínima* [Película]. Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films.