

Los sonidos del silencio. Representaciones de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo

Charo López Marsano⁽¹⁾

Resumen: El triunfo electoral del Frente Popular en los comicios de febrero de 1936 profundizó la inestabilidad política por la que atravesaba el gobierno de la Segunda República Española. Cinco meses más tarde, un alzamiento militar fallido dio origen a la Guerra Civil que se prolongó cerca de tres años. Más allá de la contienda militar, la misma representaba una batalla cultural por el sentido de las cosas que dividió aún más al país y a su gente en dos bandos enfrentados. El fin de la guerra tuvo lugar en abril de 1939 y marcó el inicio de una dictadura encabezada por el General Francisco Franco que se prolongó hasta su muerte en noviembre de 1975. En ese contexto, la violencia, tanto física como simbólica ejercida por los nacionales sobre los republicanos se manifestó de múltiples formas. Tópicos como la tortura, la muerte, la desaparición, el destierro y el silenciamiento ocupan un lugar de privilegio en la cinematografía vernácula que, apelando a la alegoría en tiempos de censura o a la reconstrucción frontal de la memoria histórica, viene contribuyendo tanto al debate como a la elaboración del trauma.

En esta línea, el presente artículo propone un dialogo entre dos obras icónicas del cine español contemporáneo: *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) y *El maestro que prometió el mar* (Patricia Font, 2023) con el fin de pensar las formas que asume la representación de regímenes autoritarios y dictatoriales en la pantalla. En nuestro abordaje se combinan dos dimensiones. La primera, de carácter socio-histórico, apunta a vincular el contexto espacio-temporal en que se sitúa la narrativa de cada film con su etapa de producción. La segunda, enfocada en el lenguaje cinematográfico, se centra en como los guiones, los encuadres y la construcción de personajes se amalgaman con las tesis de Pilar Calveiro sobre el “poder desaparecedor” y de Primo Levi sobre la “zona gris” y la deshumanización.

Palabras Clave: Guerra Civil Española – Cine español contemporáneo – Historia – Lenguaje cinematográfico – Calveiro – Levi – Memoria Histórica

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 125]

(1) Ver CV en pág. 126

Introducción

Desde el origen mismo de la Guerra Civil las pantallas españolas han construido representaciones variadas de los acontecimientos. Durante la contienda propiamente dicha ambos bandos tomaron la cámara, siendo la producción republicana más prolífica que la nacional. Con cerca de quinientas piezas documentales realizadas entre ambos grupos este cine, de carácter propagandístico y con claro sentido político, constituye hoy día un valioso documento histórico. Tras el fin de la guerra, la dictadura franquista aplicó una fuerte censura con el objetivo de imponer un relato único en el que la dialéctica vencedores-vencidos otorgaba a los primeros el rol de “salvadores de la patria”. Este enfoque monolítico se combinó por entonces con la producción de comedias costumbristas. Con ese telón de fondo, hacia mediados de los años cincuenta, el panorama cinematográfico de la península, tanto artística como industrialmente, era desolador. Ello dio pie a la reunión de un foro de reflexión sobre el cine español conocido como las *Conversaciones de Salamanca* en el que convergieron intelectuales, universitarios y miembros de la industria entre los días 14 y 19 de mayo de 1955¹. Si bien los postulados allí surgidos cayeron en principio en saco roto, contribuyeron años más tarde al nacimiento del *Nuevo Cine Español* que en los años sesenta y primeros setenta eligió echar mano de la metáfora para contrarrestar la censura. A partir de la muerte de Francisco Franco, el sinuoso camino de la Transición Española se reflejó en el cine. Así pues, en consonancia con los *Pactos de la Moncloa*, durante los primeros tiempos los realizadores continuaron apelando a la alegoría. Recién en los años noventa los relatos sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista comenzaron a ser abordados de forma más directa. En ese contexto, los films enfocados en la visión de los vencidos se multiplicaron. Finalmente, en el presente siglo, de la mano de las Leyes de Memoria Histórica (2007) y de Memoria Democrática (2022) la problemática de las fosas comunes del franquismo se ha colado tanto en el cine documental como en la ficción operando como agentes activos de la restitución de voces silenciadas.

Las películas que son objeto de nuestro análisis: *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) y *El maestro que prometió el mar* (Patricia Font, 2023) se ubican, respectivamente, en las últimas dos etapas que hemos delineado en la periodización precedente. Así pues, mientras que la obra de Cuerda se inserta en una España que consolidaba su democracia a finales de los años noventa, el *film* de Font emerge en un contexto de políticas activas de memoria y exhumaciones de fosas comunes. Esta distancia cronológica no es solo contextual, sino que, a nuestro juicio, altera tanto la gramática visual como la narrativa. En función de ello, nuestro enfoque analítico combina tres aspectos.

En primer término, pretendemos subrayar que, si bien ambas películas son el resultado de un ejercicio de transposición, mientras Cuerda recurre a la producción literaria de Manuel Rivas, Font se apoya en la investigación biográfica y periodística de Francesc Escribano y Sergi Bernal sobre Antoni Benaiges. Esta diferencia de origen no solo marca un contraste en el tono de cada relato, sino que nos habla también de un diálogo cambiante entre distintas generaciones de españolas y españoles con ese pasado traumático.

En segundo término, en lo que hace a las especificidades espacio-temporales de ambas tramas, es dable aclarar que los dos *films* sitúan el escenario del drama en el origen de la Gue-

rra Civil, en entornos rurales de dos provincias distantes entre sí (Galicia y Burgos), pero con similares estructuras sociales. No obstante, lo que nos interesa marcar es el contraste entre la Galicia de 1936 y la Burgos de la represión, atendiendo por un lado al contexto histórico de los hechos narrados, pero también al momento de la producción de cada *film*. Este último aspecto nos permite comparar ambas obras con relación al tipo de transposición previamente mencionada que impera en cada una, ya que no es lo mismo partir de un personaje ficticio (Don Gregorio) que de otro real (Antoni Benaiges). Además, como veremos más adelante, la narrativa de Font comienza desde el presente de la exhumación en La Pedraja (2010), para desde allí viajar hacia el pasado y, mediante flashbacks, jugar con las dos temporalidades en simultáneo.

En tercer término, mediante el análisis del lenguaje cinematográfico (encuadres que encierran o liberan, y el uso de recursos diegéticos y extradiegéticos), queremos explorar la tesis de la “zona gris” de Primo Levi y la estructura de los campos de concentración de Pilar Calveiro, aplicadas aquí a la micro geografía de estos pueblos rurales en relación a las instituciones locales: escuela, iglesia, ejército. Nuestro objetivo es demostrar que ambas películas no solo cuentan la historia de dos maestros republicanos en el contexto del origen de la Guerra Civil, sino que documentan el proceso por el cual los miembros de esas sociedades se convierten en cómplices o víctimas de un régimen que busca la aniquilación del pensamiento crítico.

Contexto(s). De la historia al cine. Algunas coordenadas

La Segunda República Española fue proclamada el 14 de abril de 1931 tras el triunfo contundente que los sectores antimonárquicos obtuvieron, apenas dos días antes, en las elecciones municipales de todo el país. Dicho resultado, más holgado en las ciudades que el campo, reflejaba un deseo de cambio acumulado durante largos años de crisis institucional². Tras el fracaso electoral y falto de apoyos, Alfonso XIII marchó al exilio y, en una jornada tan pacífica como festiva, el nuevo Gobierno Provisional, presidido por Niceto Alcalá-Zamora, tomó las riendas del Estado. Se iniciaba así una etapa de transición durante la cual se sentaron las bases jurídicas del nuevo régimen que fueron plasmadas en la Constitución de 1931, aprobada en el mes de diciembre.

A partir de allí, el nuevo gobierno se desplegó en tres etapas. La primera de ellas, denominada Bienio Reformista, fue producto de una coalición de republicanos y socialistas presidida por Manuel Azaña³ quien impulsó una profunda modernización de la sociedad en diferentes planos. Su programa incluyó la reforma agraria, la reestructuración militar y el estatuto de autonomía de Cataluña, sumado a un avanzado paquete de leyes sociales y la aprobación del sufragio femenino, que consolidó la ciudadanía plena de las mujeres. Sin embargo, el núcleo más sensible fue el plano educativo y religioso, donde se buscó laicizar el país mediante la creación de escuelas públicas y la prohibición de la enseñanza a las órdenes religiosas.

Este impulso transformador convirtió al Estado en el escenario de una lucha hegemónica. Así, mientras los sectores modernizantes buscaban instaurar una nueva cultura ciudadana y laica, las estructuras tradicionales (Iglesia, Ejército y terratenientes) articularon una férrea resistencia en defensa de su poder histórico. Esta polarización, sumada al desgaste por la presión del movimiento obrero más radicalizado, terminó fracturando la base de apoyo gubernamental y allanó el camino para la contraofensiva conservadora que caracterizaría a la siguiente etapa conocida como el Bienio Negro. La misma tuvo origen en las elecciones de noviembre de 1933 cuando una coalición de centro-derecha, presidida por Alejandro Lerroux⁴, dio inicio a una “rectificación” destinada a dismantelar las reformas previas, profundizando aún más la fractura social. Este giro impactó drásticamente tanto en el plano educativo como en el religioso, al rehabilitarse el derecho de las órdenes eclesiásticas a impartir la enseñanza. Sin embargo, el proyecto laico resistió gracias a la persistencia de los maestros rurales y al desafío de numerosos ayuntamientos y gobiernos regionales que protegieron sus escuelas frente a los dictados del poder central.

Finalmente, esta pugna desembocó en el triunfo electoral del Frente Popular en febrero de 1936. La nueva coalición gobernante, que agrupaba a la diversidad de las izquierdas⁵, se configuró como un bloque de defensa democrática frente al avance del conservadurismo de derecha. La presidencia recayó nuevamente en Azaña quien intentó retomar el camino reformista. Sin embargo, su estrategia se encontró atrapada entre dos fuegos ya que mientras los sectores tradicionales continuaban conspirando, sus propias bases presionaban al exigir la aceleración de los cambios. Esta polarización extrema terminó por desbordar los cauces institucionales, precipitando el fallido Golpe de Estado de julio y el consecuente estallido de la Guerra Civil. Dicha contienda dio paso a la dictadura franquista que operó bajo una lógica restauradora y revanchista, utilizando la represión y el ocultamiento para aniquilar sistemáticamente el proyecto republicano. Tras la muerte de Franco, la Transición democrática priorizó la estabilidad y la conciliación para asegurar la gobernabilidad, lo que derivó en un olvido institucional que no se hizo cargo de las secuelas del régimen. Mientras la memoria persistía de forma privada entre los damnificados, el Estado mantuvo este vacío oficial hasta el siglo XXI cuando las nuevas leyes de memoria marcaron un clivaje institucional al reconocer la responsabilidad pública sobre el pasado.

Al plantear este recorrido a nivel macro, nuestro objetivo ha sido establecer las coordenadas históricas mínimas para comprender cómo las tensiones del periodo se traducen, en una escala micro, en las representaciones cinematográficas propuestas. Desde nuestra perspectiva, el énfasis puesto en los ejes educativo y religioso, así como en el problema del silencio institucional, resulta fundamental para abordar los relatos de ambos filmes, los cuales se sitúan precisamente en el punto de inflexión que va desde el cierre del Bienio Negro hasta la consolidación del Frente Popular. Es en este escenario de polarización donde el proyecto pedagógico republicano se juega su última oportunidad frente a la inminencia del golpe de Estado.

Mientras que en *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) la trama se cierra sobre el estallido del conflicto en 1936, en *El maestro que prometió el mar* (Patricia Font, 2023) la narrativa expande ese arco hasta el presente, dialogando con el nuevo contexto de las leyes de memoria y la apertura de las fosas comunes. Es por ello que, con el fin de

desentrañar la compleja relación que se teje entre el registro histórico, la literatura y el cine, consideramos necesario precisar las categorías que orientan nuestro análisis. En tal sentido, preferimos echar mano de la noción de transposición en lugar del término tradicional de adaptación. Esta elección no es casual, ya que entendemos que este último término suele quedar atrapado en una demanda de “fidelidad” que termina por desestimar la autonomía y el lenguaje propio de la obra cinematográfica.

Frente a ello, y en concordancia con los aportes de Bazin (1990 [1958]) en torno a la “impureza” del cine, sostenemos que la transposición resulta más adecuada para abordar nuestras fuentes. Esta categoría conlleva la idea de que el cine no traduce contenidos, sino que construye una equivalencia a través de un sistema de signos propio, permitiendo que la obra cinematográfica funcione como una reescritura con autonomía estética y política, capaz de transformar el material de origen, sea este la ficción de Rivas o la investigación biográfica de Escribano y Bernal sobre Benaiges, en una experiencia visual situada⁶.

Este proceso de transposición guarda una relación directa con la noción de transtextualidad acuñada por Genette (1989), la cual remite a las relaciones, manifiestas o solapadas, que se establecen entre los textos. Si bien el autor propone allí una tipificación rigurosa, nos interesa, particularmente, recuperar la categoría de intertextualidad bajo la mirada de Stam (2014). Para este autor, dicha noción se abre a un diálogo constante con lo social, lo que nos permite pensar el film no solo en relación con su fuente, sino como una pieza inserta en una red de discursos históricos que exceden la obra original. En este cruce de lenguajes, las coordenadas de temporalidad y puesta en escena que iremos desgranando nos permitirán explorar la configuración de esa “zona gris” y el impacto del control institucional en las sociedades representadas.

A continuación, exploraremos las dos películas que constituyen nuestro corpus a la luz del contexto histórico y el marco teórico desarrollados en el presente apartado.

Transposiciones y puesta en escena. De *La lengua de las mariposas* a *El maestro que prometió el mar*

En función de la propuesta comparativa que trazamos en la introducción, consideramos que el análisis de nuestros films permite observar cómo la gramática cinematográfica traduce las tensiones políticas presentes en sus respectivos contextos de producción. En este sentido, si bien es cierto que ambas obras coinciden en presentar a dos maestros republicanos como figuras que operan como chivos expiatorios de la represión autoritaria, no es menos cierto que la distancia temporal, de casi un cuarto de siglo, que las separa condiciona el tratamiento de los recursos estéticos. Por ello, resulta pertinente comenzar examinando la puesta en escena de *La lengua de las mariposas*, donde el diseño sonoro y el uso del archivo fotográfico prefiguran, desde el inicio, el tono de la representación.

Sobre un fondo negro se superimprimen las letras blancas con los créditos de producción mientras suena un solo de clarinete. Este fraseo musical representa el despertar de Moncho y funciona como el hilo conductor compuesto por Alejandro Amenábar para

acompañar al protagonista en su evolución a lo largo de toda la historia. A medida que la melodía avanza, comienza un juego visual con las fotografías originales de la colección de Ruth Matilda Anderson que retratan la vida cotidiana de la Galicia de los años veinte. Estos registros documentales anticipan varios de los escenarios que la película habitará o recreará en su puesta en escena. Sobre estas imágenes de archivo aparecen los demás créditos, integrando a los personajes en el registro histórico mediante una imagen trucada que borra la frontera entre el documento y la ficción. Esta transición nos conduce desde los espacios reales capturados por la cámara de Anderson hacia la intimidad de la sastrería y la casa, para detenerse finalmente en un primer plano del niño en su cama.

En la narrativa de José Luis Cuerda nada queda librado al azar. Desde nuestra perspectiva, este despliegue visual y sonoro prepara el terreno para la compleja transposición que Rafael Azcona realiza sobre la obra de Manuel Rivas. El cambio fundamental reside en la voz narrativa. Así, mientras el cuento original se construye desde la primera persona de un Moncho adulto que recuerda, el guion opta por una focalización externa en tiempo presente. Esta decisión permite fusionar “La lengua de las mariposas” con otros relatos de *¿Qué me quieres, amor?*, como “Un saxo en la niebla” y “Carmiña”, logrando una amalgama necesaria para dar cuerpo a la complejidad de una familia y de un pueblo entero. Así pues, bajo la lógica integradora de Azcona los protagonistas de los distintos relatos se convierten en miembros de un mismo núcleo familiar permitiendo que el descubrimiento infantil de Moncho se entrelace con el despertar del deseo de su hermano Andrés y las pasiones rurales encarnadas en su hermanastra Carmiña.

Esta estructura no solo unifica la intimidad del hogar a través de vínculos de sangre y secretos compartidos, sino que expande el universo social hacia otros miembros de la comunidad como los músicos de la orquesta o los padres de otros niños que también acabarán siendo víctimas del proceso represivo. A través de este tejido la sensibilidad del texto original cristaliza en una convivencia compartida donde objetos como el saxofón, el telescopio o el traje del maestro materializan los vínculos colectivos. De este modo la película adquiere una dimensión político-histórica mucho más explícita y convierte el universo de Rivas en un retrato social donde el avance del fascismo en 1936 fractura definitivamente la convivencia local.

Esta transposición se apoya en una estructura narrativa clásica definida por dos puntos de giro. El primero ocurre cuando Moncho vence su terror inicial y establece un vínculo de confianza con Don Gregorio. A partir de allí, el motor del relato deja de ser el miedo al castigo para centrarse en el descubrimiento de la libertad y el conocimiento. Este equilibrio se mantiene hasta el segundo punto de giro, provocado por el estallido del golpe de Estado. A partir de allí, los acontecimientos políticos invaden la trama cambiando radicalmente el objetivo y el destino de los personajes. Así pues, el relato se aparta del crecimiento del niño y su identificación con el maestro, dando paso a la pura supervivencia ante la violencia falangista que termina por imponerse. Ahora bien, en esta progresión lineal de la historia se cueñan y entrelazan tres aspectos de la puesta en escena de Cuerda en los que nos interesa detenernos: la dimensión témporo-espacial en la que se desarrolla el conflicto, el rol que cumplen las referencias literarias y las alusiones a acontecimientos históricos, tanto implícitas como explícitas, que aparecen en la trama.

La acción, que transcurre a lo largo de cinco meses entre el final del invierno y el comienzo del verano de 1936, se sitúa en un pueblo gallego ficticio construido sobre las villas de Allariz y Sarandón. El anonimato del escenario permite sintetizar la experiencia de la retaguardia gallega, donde la ausencia de un frente de guerra abierto desplazó la violencia hacia el control de la vida cotidiana. Aquí, la geografía real de la piedra y el río se amalgama con la literaria de Santa Marta de Lombas⁷ para establecer una topografía simbólica donde cada sitio define el avance del relato. En esta configuración, ciertos espacios operan como recreaciones etnográficas que remiten directamente a las fotografías de Ruth Matilda Anderson, como sucede con el río, el puente y la plaza. Estos sitios, bañados por la luminosidad del carnaval o la verbena de Santa Marta, refuerzan la atmósfera de plenitud previa al segundo punto de giro. A este mapa se integra la escuela de niños bautizada en el guion como Rosalía de Castro, designación ausente en el texto de Rivas, que funciona como una declaración de principios de Cuerda y Azcona al inscribir la labor de Don Gregorio en el marco de la tradición literaria y la identidad gallega. El aula se convierte así en el punto de partida de un crescendo poético donde la presencia de Antonio Machado acompaña la maduración de Moncho. Esta progresión se inicia con la lectura escolar, continúa en la intimidad de la casa del maestro al evocar a su esposa y alcanza su punto máximo cuando Don Gregorio recita al poeta como testamento pedagógico durante su acto de jubilación. A esta formación se suma el descubrimiento de la biblioteca personal durante la escena en que el maestro le presta al niño la novela de Stevenson. Allí la cámara se detiene en un guiño ideológico explícito al mostrarle al espectador *La conquista del pan* de Piotr Kropotkin, obra que revela tanto el sustrato libertario de su pedagogía como de su filosofía de vida. La dimensión histórica también adquiere una representación explícita aquí, no solo a través de la fiesta por el aniversario de la República, sino en diálogos clave como el de Ramón con Don Gregorio donde la mención a Manuel Azaña sitúa el ideal democrático en el centro de la conversación. Al mismo tiempo, la plaza del pueblo ficticio y el bar funcionan como escenarios de intercambios políticos fundamentales. En el primer caso, la plaza expone las tensiones iniciales entre las mujeres, grupo del que Rosa, la madre de Moncho, forma parte, o entre los factores de poder representados en las figuras de Don Avelino, del cura y del jefe de la Guardia Civil. En el segundo, el bar se convierte en el refugio donde los militantes republicanos discuten el porvenir mientras la radio prefigura el quiebre democrático. A través del aparato, las intervenciones de los diputados Gil-Robles y Calvo Sotelo, junto con la respuesta de Casares Quiroga, introducen la violencia del debate parlamentario en la calma aparente del pueblo. Acto seguido, la irrupción de O'Lis en el bar, totalmente borracho y desencajado, funciona como un clivaje que rompe esa tensa estabilidad. Su figura deshumanizada antes de ir a matar al perro Tarzán no es casual. A nuestro juicio, su ensañamiento con el animal opera en la narrativa como un anticipo de la barbarie por venir y prefigura el fin de la ética en los vínculos comunitarios. Con el inicio del levantamiento el clima social se enrarece y la temporalidad se acelera, lo cual obliga a cada personaje a definir su postura ante el horror inminente. Mientras la alcaldía y las calles se erigen como los últimos reductos de resistencia, en la intimidad del hogar de Moncho comienza a gestarse la traición como mecanismo de supervivencia. Este proceso culmina en la plaza del pueblo donde la multitud, presa del miedo o el fanatismo,

se vuelve contra sus propios vecinos. Así pues, tras la salida de los militantes condenados de la sede de gobierno municipal y su traslado en camiones, el director cierra la secuencia con un contrapunto físico entre los protagonistas. Allí, la figura de Don Gregorio observando a Moncho, que lo sigue lanzando piedras e insultos, se detiene en el primer plano del niño congelado pasando del color al blanco y negro, fijando el instante de la ruptura y clausurando el relato.

Tras haber establecido un mapa visual y narrativo de la obra de Cuerda, nos resta examinar cómo opera esta misma lógica en la producción de Patricia Font. Lo que sigue es un análisis de sus recursos escénicos atendiendo al nuevo contexto y a la distancia temporal que separa a ambos filmes.

Del aula a la fosa. Nuevos registros de la puesta en escena

El sonido de herramientas golpeando la tierra y una respiración agitada preceden a la imagen, estableciendo desde el inicio una atmósfera densa. Al igual que en la obra de Cuerda, los títulos de producción aparecen en letras blancas sobre un fondo oscuro. Sin embargo, una vez que la imagen emerge en un entorno gris y terroso, el resto de los créditos se sob reimprime directamente sobre el registro de la excavación de una fosa. La cámara sobrevuela el terreno al ras, alternando el paneo con planos detalle de los restos, hasta ascender y enfocar a quien dirige la exhumación. Este diseño, que reemplaza la melodía por el ruido seco de la tierra, establece el tono de la búsqueda y la integración del equipo técnico en el espacio del hallazgo.

La acción se traslada luego a Barcelona, donde el relato sigue a la protagonista entre su casa y la residencia de ancianos. Tras su intento por evocar un recuerdo compartido sobre la pesca ante el mutismo de su abuelo, el título de la película aparece sobre una placa negra con letras blancas, funcionando como un primer cierre temático. La puesta en escena sostiene el tiempo presente a través del viaje de Ariadna a Burgos y de su arribo a La Pedraja. Es precisamente allí, al pie de la fosa, donde esta joven de comportamiento taciturno se encuentra con Emilio. A partir de ese momento, la acción se desplaza hacia 1935, con Antoni Benaiges⁸ recibiendo las llaves de la escuela de Bañuelos de Bureba.

En la narrativa de Patricia Font, esta estructura es la base de la transposición que Albert Val realiza sobre la investigación de Francesc Escribano y Sergi Bernal, donde el cambio fundamental operado sobre dicho material reside en la fragmentación. Así pues, mientras el relato de origen es biográfico, el guion dilata el prólogo contemporáneo para que el pasado sea una evocación necesaria surgida del encuentro físico de Ariadna con la tierra y el testigo. Por esta vía, la directora conecta la historia del maestro con el trauma heredado por la protagonista, logrando que el flashback de la llegada de Benaiges a la escuela funcione como un hallazgo que emerge desde la fosa en el presente.

Desde nuestra perspectiva, este despliegue configura a la sociedad de Bañuelos como un mapa de tensiones donde la presencia de Antonio, en su doble condición de maestro forastero y militante activo, altera el equilibrio de un entorno marcado por el conservadu-

rismo religioso y político. Aquí, la transposición amalgama la historia del docente con la de la familia de Ariadna a través de su bisabuelo Bernardo, reconocido en el pasado como preso político pero cuyo paradero quedó sepultado por un silencio de setenta años. Así pues, la búsqueda iniciada por un Carlos ya anciano ante las aperturas de la memoria encuentra en su nieta el relevo generacional necesario para completar el hallazgo que la avanzada enfermedad del abuelo amenaza con clausurar. En este tejido social, personajes como Charo o el Padre Primitivo definen los márgenes de apoyo y vigilancia, mientras que el alcalde Jaime representa la resistencia de un orden local que solo cede ante la evidencia del progreso escolar validado por el inspector Llerena.

Esta estrategia narrativa abandona la progresión cronológica para articularse mediante un montaje en paralelo que amalgama el pasado de Antonio y el presente de Ariadna en bloques temporales de duración similar. Bajo esta lógica, el relato se apoya en dos puntos de giro fundamentales que operan de forma especular en ambas dimensiones. El primero se produce cuando Antonio logra romper la desconfianza rural y establece un vínculo de libertad con sus alumnos, lo que en el presente se espeja en el momento en que Ariadna vence su propio mutismo al llegar a la fosa y entablar contacto con los testigos. El segundo, provocado por el estallido del golpe de Estado de mil novecientos treinta y seis, encuentra su correlato contemporáneo en la urgencia del hallazgo físico de los restos y el deterioro final de la salud de Carlos.

Font refuerza esta cohesión mediante un uso preciso del *raccord* temático para vincular las escenas. Allí, el diálogo al pie de la fosa sobre el maestro actúa como el antecedente de su llegada a la escuela, mientras que el desvanecimiento de Ariadna ocurre en el mismo paraje donde Antonio fue fusilado. Asimismo, la directora utiliza planos recurrentes del mar y de la aridez del paisaje castellano en calidad de espacios de puntuación. Los mismos no solo marcan el cambio de bloque, sino que subrayan el contraste entre la promesa de libertad y la austeridad opresiva del entorno burgalés. Bajo esta lógica, y atendiendo al mismo esquema de análisis aplicado al filme de Cuerda, nos detendremos en tres ejes de la puesta en escena: la configuración témporo-espacial del conflicto, el peso de las referencias literarias y pedagógicas, y la presencia de las alusiones históricas, que atraviesan el relato.

La acción se despliega en una doble temporalidad que entrelaza el ciclo escolar de 1935/1936 en Bañuelos de Bureba con el presente de la exhumación en la fosa de La Pedraja en 2010. A diferencia de la construcción espacial ficticia de Cuerda, Font opera sobre un mapa de coordenadas reales donde Briviesca, Bañuelos y La Pedraja dejan de ser meras locaciones para convertirse en testimonios materiales de la historia. Bajo esta lógica, la narrativa se apoya en el desplazamiento de dos trayectorias que se espejan. Por un lado, el viaje de Antoni Benaiges desde su Mont-Roig del Camp natal en Tarragona hacia la Escuela Nacional Mixta de Bañuelos, donde espacios como la plaza, el bar, el baile o el bosque definen el camino de su integración comunitaria. Por otro, el trayecto contemporáneo de Ariadna desde Barcelona. Para la protagonista, su arribo a Burgos no es una mera evocación sino una búsqueda física que la conduce por los mismos escenarios de Briviesca y la escuela abandonada, consolidando al espacio como un hilo que une el proyecto pedagógico de Antonio y el hallazgo de la fosa en el presente.

Esa estructura de coordenadas reales, donde el territorio actúa como nexo, se materializa en una jerarquía de objetos que definen la propuesta de Benaiges. Si en la narrativa de Cuerda la palabra de Machado guiaba la formación de Moncho, aquí la imprenta Freinet es el centro de una subjetividad que conecta a los niños con otros grupos de estudiantes de diversas latitudes mediante el intercambio de cuadernos. A este mapa se suma la lectura de *Platero y yo*, referencia que marca la resistencia de Carlos al aprendizaje ante la ausencia de su padre preso, junto al uso del gramófono y las salidas a la naturaleza que rompen la rigidez del aula. Allí, la exploración sobre los ríos da paso a la sorpresa de Antonio al descubrir que sus alumnos jamás habían visto el mar. Ante el entusiasmo por ese horizonte desconocido, el maestro los invita a volcar su imaginación en un nuevo cuaderno. La potencia de esos textos infantiles termina por conmovirlo y sella la promesa de llevarlos a conocerlo. Esta carga simbólica se extiende al presente como prueba ante el vacío del archivo oficial, evidenciando que el proyecto del maestro se cumplió en el destino de sus alumnos. Tanto el oficio de carpintero de Carlos, confirmado en el caballito de madera y la leyenda de la camioneta, como la biblioteca personal de Emilio, atestiguan que ambos pudieron completar el camino vital e intelectual imaginado en la escuela.

La dimensión histórica adquiere en Font una representación que vincula el compromiso ideológico y militante del maestro con la violencia estructural de la época. A diferencia de la propuesta de Cuerda la temporalidad es aquí más dilatada porque el relato se detiene en el último ciclo escolar de Benaiges y proyecta sus consecuencias setenta años después. Esta narrativa omite las fechas y los debates parlamentarios explícitos, presentes en *La lengua de las mariposas*, para situar la política en un plano implícito que se manifiesta en la tensión del poder local. Este clima se despliega en un avance gradual que comienza con la respuesta irónica de Jaime, el alcalde de Bañuelos, a la pregunta de Antonio acerca del destino del anterior maestro: “Digamos que... la República decidió que ya no lo necesitaba. Era el Padre Primitivo, párroco de la iglesia, ya lo conocerá”. Más adelante, la hostilidad se vuelve más tangible durante la charla que Benaiges mantiene con su amigo y camarada Alfonso en el bar, donde la mención a la victoria electoral de la derecha en la región confirma el desamparo de Carlos ante la ausencia de su padre preso. Finalmente, el conflicto alcanza su punto álgido en el enfrentamiento directo entre el maestro y el cura por la retirada del crucifijo del aula, un gesto que sella la ruptura definitiva con los poderes tradicionales del pueblo⁹.

Este activismo político cristaliza en sus editoriales para *La Voz de la Bureba*, que en el film se representa en una secuencia que alterna planos de los lectores con imágenes de Antonio en la intimidad de su escritura o compartiendo espacios con los niños. Este despliegue visual es acompañado por la voz en off del maestro leyendo el texto, lo que sitúa su militancia en una red tangible que despierta tanto apoyos como vigilancias. Dichas tensiones se manifiestan en espacios de negociación personal donde Benaiges recibe advertencias contrapuestas. La primera, acontece durante la fiesta del pueblo, mientras intenta convencer a Jaime de que autorice el viaje de Josefina apelando a las potencialidades de los alumnos. En ese contexto, el alcalde le aconseja que solicite el traslado para evitar problemas mayores. La segunda tiene lugar en la escuela cuando Antonio, en un gesto de confianza y compromiso personal, le pide a Charo que lo acompañe en la excursión para llevar a los niños a conocer el mar. Es en ese momento de intimidad donde ella le advierte

de la inminencia de la guerra, contraponiendo la urgencia del peligro político al deseo del maestro de cumplir su promesa.

Con el estallido del golpe de Estado y el inicio de la guerra la temporalidad de ambas dimensiones se acelera hacia un clímax especular. En el escenario de 1936 la plaza se convierte en un espacio de horror que dialoga en potencia con la secuencia final de *La lengua de las mariposas*. En la propuesta de Font, el autoritarismo se manifiesta a través de un Antonio torturado y expuesto a la humillación pública mientras los vecinos observan con miedo la quema de los cuadernos y de todo su legado pedagógico. Esta destrucción material del proyecto escolar precede a su traslado a la cárcel de Briviesca y a su posterior fusilamiento. En el presente de 2010, el mapa de las fosas revela un silencio microsocial persistente donde la resistencia se ha desplazado finalmente del espacio privado hacia la esfera pública. Esta voluntad de memoria cristaliza en una cadena de legados que llegan desde el pasado. Por un lado, el de la preservación afectiva encarnada en Camilo quien conservó la carta y la foto escolar de 1936 para entregárselas a su hijo Emilio, salvando el vínculo familiar de la borradura histórica. Por otro, la redención histórica representada por Josefina, quien custodió los documentos de su padre (el alcalde de Bañuelos) para no traicionarlo, pero que, al hacerlos públicos finalmente, permitió que la comunidad asumiera la dificultad de haber vivido entre muertos silenciados.

Aunque el *film* abre y cierra en la actualidad, el regreso de Ariadna tras la exhumación resignifica su búsqueda. Pese a no hallar los restos de Bernardo, la restitución se produce al recuperar la historia de Carlos a través de la fotografía y el cuaderno, sellando definitivamente el vínculo con la memoria familiar.

El dispositivo concentracionario y la zona gris. Lecturas desde Calveiro y Levi

Tras examinar las estructuras narrativas y espaciales de ambos films resulta fundamental analizar cómo el lenguaje cinematográfico de Cuerda y Font documenta la degradación social que precede y sucede al estallido de la violencia. En este sentido, las categorías de la “zona gris” de Primo Levi¹⁰ y la lógica del dispositivo concentracionario de Pilar Calveiro¹¹ cobran una relevancia analítica fundamental. Nuestra intención en este último acápite es dar cierre al trabajo examinando cómo dichas categorías operan al ser aplicadas a las instituciones locales como la escuela, la iglesia y el poder político.

En primer término, resulta claro que el uso del encuadre se desplaza desde la liberación hacia el encierro. Esta transición no es meramente estética sino política ya que mientras en la etapa de plenitud pedagógica la cámara privilegia planos abiertos que integran a los niños con la naturaleza, a medida que la tensión escala la puesta en escena asfixia a los personajes mediante recursos visuales opresivos. Esto puede observarse tanto en *La lengua de las mariposas*, donde los marcos de las ventanas atrapan a la madre de Moncho mientras observa la calle presa del pánico, como en *El maestro que prometió el mar*, cuando las sombras que fragmentan el rostro de Antonio son proyectadas en la penumbra de la es-

cuela. Esta mutación visual traduce la tesis de Calveiro sobre la reorganización del espacio social como un campo de control. Allí, el dispositivo se activa cuando el aula deja de ser un sitio de apertura para transformarse en un espacio de encierro que prefigura no solo el disciplinamiento de los cuerpos, sino la pérdida de la autonomía de la escuela frente a la lógica eclesiástica y militar.

En segundo término, esta desarticulación de los vínculos se manifiesta en la degradación de la lealtad frente al miedo, haciendo operativa la “zona gris” de Levi en el corazón de la vida comunitaria. En la obra de Cuerda, la fractura es total, ya que tanto el padre de Moncho como el propio niño terminan insultando a Don Gregorio para ocultar su pasado y sobrevivir al entorno. Aquí, la Iglesia y el poder político actúan como gestores de esta ambigüedad moral, forzando a las víctimas a participar del acto de repudio para salvarse. Esta dinámica de anulación se espeja en la propuesta de Font a través de las miradas esquivas de los vecinos y el llanto silenciado de Charo ante la tortura de Antonio. Son rostros que documentan un terror que atraviesa décadas hasta llegar a la figura de Ariadna, quien debe lidiar en su presente con el vacío de esa memoria clausurada que, a nuestro juicio, es la consecuencia directa de cómo el dispositivo logra que el silencio del vecino sea la condición necesaria para la supervivencia propia.

Finalmente, el uso de recursos sonoros refuerza esta asfixia. Si el solo de clarinete (extra-diegético) o el gramófono (diegético) representaban la armonía del proyecto republicano, el ruido de los camiones militares funciona como marca de la desaparición del otro. En definitiva, ambas películas demuestran que la derrota de los maestros no fue solo física sino moral. El cine documenta cómo estas sociedades fueron fragmentadas hasta convertir la proximidad del vecino en la vigilancia del delator. Aunque los contextos difieren entre la limpieza política en la retaguardia gallega y el control institucional en el Burgos sublevado, ambos procesos clausuraron el pensamiento crítico frente al avance del autoritarismo, demostrando que cuando las instituciones (escuela e iglesia) se subordinan a la lógica concentracionaria, la comunidad desaparece para dar paso a una sociedad de sobrevivientes en perpetua vigilancia.

Reflexiones finales

A lo largo del presente artículo, nos hemos centrado en el análisis de *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) y *El maestro que prometió el mar* (Patricia Font, 2023), con el fin de pensar las formas posibles que asume la representación de regímenes autoritarios y dictatoriales en la pantalla. Nuestra elección no fue casual ya que, a nuestro juicio, estas dos obras icónicas del cine español contemporáneo contienen y enlazan en sus tramas al menos dos elementos que definen la problemática planteada. Por un lado, el hecho de que compartan un mismo núcleo temático a pesar de que una de las historias pertenezca al terreno de la ficción y la otra se base en hechos reales. Por otro lado, la forma en que sus narrativas se ven condicionadas por sus contextos de producción al haber sido filmadas en momentos diferentes, lo que permite entender sus respectivas gramáticas como experiencias visuales

situadas. Esta óptica nos ha permitido dar cuenta de que el fenómeno autoritario no se agota en la manifestación física de la violencia, sino que se despliega de manera constante a través de dimensiones simbólicas. Bajo esta premisa, el interés de nuestro corpus radica en cómo ambas obras logran capturar la densidad de una opresión que no requiere de la exposición constante de la muerte o la tortura para ser efectiva. Por el contrario, es en la articulación del miedo, la imposición del silencio y la vigilancia de lo cotidiano donde estas producciones revelan la verdadera naturaleza del dispositivo concentracionario, exponiendo aquello que permanece latente mucho antes del desenlace trágico.

Es en este sentido que nuestro enfoque combina diversas dimensiones analíticas con el fin de desentrañar la complejidad de estas representaciones. Así pues, desde una perspectiva socio-histórica pretendimos situar ambas tramas en contextos políticos precisos para dar cuenta de las tensiones presentes durante el periodo. Al mismo tiempo, desde un abordaje propio de la semiótica cinematográfica buscamos analizar el modo en que los recursos visuales y la transposición de los relatos operan en la pantalla. Finalmente, mediante un cruce teórico, nos propusimos poner en diálogo ambos films con las categorías de Primo Levi y Pilar Calveiro para lograr identificar el funcionamiento de los dispositivos de control y represión.

Notas

1. Los asistentes acordaron que el cine español debía contribuir a romper el aislamiento internacional del país y que para ello era necesario operar una serie de cambios en las políticas del Estado en la materia (impulsar nuevas temáticas, articular la calidad artística con el interés nacional, redefinir/aflojar los límites de la censura, asegurar la libertad de la crítica y propugnar el desarrollo de una Federación de Cineclubs entre otros).
2. La descomposición del sistema de la Restauración bajo Alfonso XIII evidenció la incapacidad de la estructura oligárquica y caciquil para gestionar la creciente conflictividad social y los nacionalismos. Al ligar el destino de la Corona a la dictadura de Primo de Rivera (1923), el monarca aisló a la institución, agravando su crisis tras el fracaso del régimen militar en 1930 y la inoperancia de la "Dictablanda" de Berenguer y Aznar. Esta acefalía política fue capitalizada por la oposición mediante el Pacto de San Sebastián (agosto de 1930), el cual articuló una alternativa democrática que logró canalizar el descontento social hacia un inminente cambio de régimen.
3. Ejercía el cargo desde octubre dada la dimisión de Alcalá-Zamora en desacuerdo con el artículo 26 de la futura Constitución que impedía por completo la injerencia religiosa en materia educativa.
4. El gobierno de Alejandro Lerroux (Partido Radical) contó con el apoyo de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), una coalición de partidos católicos y conservadores liderada por José María Gil-Robles que buscaba revisar la Constitución. Su entrada en el gabinete en 1934 fue vista por las izquierdas como una amenaza fascista, detonando la Revolución de octubre de 1934, un levantamiento armado con epicentro en Asturias cuya represión y fracaso radicalizaron las posturas de ambos bloques.

5. El Frente Popular fue una coalición electoral que unió a los partidos del republicanismo de izquierda (Izquierda Republicana y Unión Republicana) con las principales organizaciones obreras (PSOE, PCE, POUM y la UGT), contando además con el apoyo de formaciones nacionalistas de izquierda como ERC y sectores del anarcosindicalismo.
6. El término refiere a una triple dimensión. Por un lado, al contexto de producción de los filmes y sus debates de memoria. Por otro, a la microgeografía política de los entornos rurales y el control institucional. Finalmente, a la materialidad de la imagen como herramienta para visibilizar cuerpos y espacios silenciados.
7. Refiere un topónimo ficticio recurrente en la geografía literaria de Manuel Rivas, autor de los relatos en los que se basa el film.
8. Antoni Benaiges i Nogués (1903-1936) fue un maestro catalán pionero de las técnicas Freinet en España. Desde su escuela en Bañuelos de Bureba, impulsó la innovación pedagógica mediante la imprenta escolar. Militante socialista, fue asesinado por milicias falangistas al inicio de la Guerra Civil.
9. En la realidad histórica Antoni Benaiges permaneció en Bañuelos de Bureba durante dos ciclos escolares (1934/1935 y 1935/1936). Sin embargo, la película opta por centrar la transposición de su biografía en el último año de su vida, modificando nombres de personas reales y creando personajes de ficción para satisfacer las necesidades de la trama cinematográfica.
10. Levi utiliza este concepto para describir el espacio de ambigüedad donde la presión del sistema opresor logra que las fronteras entre víctimas y victimarios se vuelvan porosas.
11. Calveiro define el dispositivo concentracionario no solo como un recinto físico sino como una red de relaciones sociales destinadas a la vigilancia y a la desarticulación de los lazos comunitarios.

Bibliografía

- Anderson, R. M. (2007). *Fotografías de Galicia 1924-1926*. Afundación.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine? Rialp*. (Obra original publicada en 1958).
- Bernal, S. y Gertrudix, S. (2023). *El mar será. Antoni Benaiges*. El maestro que prometió el mar. Blume.
- Calveiro, P. (2004). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Colihue.
- Caparrós Lera, J. M. (2003). *La Guerra Civil española en el cine*. Librería de la Universidad.
- Casanova, J. (2007). *República y Guerra Civil*. Crítica.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Escribano, F. (2013). *Desenterrando el silencio: Antoni Benaiges, el maestro que prometió el mar*. Blume.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Juliá, S. (2004). *Historias de las dos Españas*. Taurus.
- Levi, P. (1988). *Los hundidos y los salvados*. Muchnik.

- Pérez-Parejo, R. (2006). *José Luis Cuerda y el cine de adaptación: el caso de La lengua de las mariposas*. Universidad de Extremadura.
- Rivas, M. (1996). *¿Qué me quieres, amor?* Alfaguara.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: La guerra civil y sus imágenes*. Cátedra.
- Silva, E., y Macías, S. (2003). *Las fosas de Franco*. Temas de Hoy.
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM.

Filmografía

La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda, 1999)

El maestro que prometió el mar (Patricia Font, 2023)

Abstract: The electoral triumph of the Popular Front in the elections of February 1936 deepened the political instability through which the government of the Second Spanish Republic was going through. Five months later, a failed military uprising gave rise to the Civil War which lasted for about three years. Beyond the military struggle, it represented a cultural battle for the meaning of things that further divided the country and its people into two opposing sides. The end of the war took place in April 1939 and marked the beginning of a dictatorship led by General Francisco Franco that lasted until his death in November 1975. In this context, the violence, both physical and symbolic, exercised by nationals against Republicans manifested itself in multiple forms. Topics such as torture, death, disappearance, banishment and silencing occupy a privileged place in vernacular cinematography which, appealing to allegory in times of censorship or to the frontal reconstruction of historical memory, has been contributing both to the debate and to the elaboration of trauma.

In this vein, this article proposes a dialogue between two iconic works of contemporary Spanish cinema: The language of butterflies (José Luis Cuerda, 1999) and The master who promised the sea (Patricia Font, 2023) in order to think about the forms assumed by the representation of authoritarian and dictatorial regimes on the screen. Our approach combines two dimensions. The first, of a socio-historical nature, aims to link the space-time context in which the narrative of each film is situated with its stage of production. The second, focused on cinematic language, focuses on how scripts, frames and character construction are blended with the theses of Pilar Calveiro on “vanishing power” and Primo Levi on the “grey zone” and dehumanization.

Keywords: Spanish Civil War - Contemporary Spanish cinema - History - Cinematic language - Calveiro - Levi - Historical memory

Resumo: O triunfo eleitoral da Frente Popular nas eleições de fevereiro de 1936 aprofundou a instabilidade política pela qual passava o governo da Segunda República Espanhola. Cinco meses depois, uma revolta militar fracassada deu origem à Guerra Civil que durou cerca de três anos. Além da disputa militar, ela representava uma batalha cultural pelo sentido das coisas que dividiu ainda mais o país e seu povo em dois lados opostos. O fim da guerra ocorreu em abril de 1939 e marcou o início de uma ditadura liderada pelo general Francisco Franco que se prolongou até sua morte em novembro de 1975. Nesse contexto, a violência, tanto física quanto simbólica, exercida pelos nacionais sobre os republicanos manifestou-se de múltiplas formas. Tópicos como a tortura, a morte, o desaparecimento, o banimento e o silenciamento ocupam um lugar de privilégio na cinematografia vernácula que, apelando à alegoria em tempos de censura ou à reconstrução frontal da memória histórica, tem contribuído tanto para o debate como para a elaboração do trauma.

Nesta linha, o presente artigo propõe um diálogo entre duas obras icônicas do cinema espanhol contemporâneo: *A língua das borboletas* (José Luis Cuerda, 1999) e *O mestre que prometeu o mar* (Patricia Font, 2023) a fim de pensar as formas que assume a representação de regimes autoritários e ditatoriais na tela. A nossa abordagem combina duas dimensões. A primeira, de caráter sociohistórico, visa ligar o contexto espaço-temporal em que se situa a narrativa de cada filme com sua etapa de produção. A segunda, focada na linguagem cinematográfica, centra-se em como os roteiros, os enquadramentos e a construção de personagens se amalgamam com as teses de Pilar Calveiro sobre o “poder desaparecedor” e de Primo Levi sobre a “zona cinzenta” e a desumanização.

Palavras-chave: Guerra Civil Espanhola - Cinema espanhol contemporâneo - História - Linguagem cinematográfica - Calveiro - Levi - Memória histórica

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Charo López Marsano. Magister en Humanidades, Cultura y Literatura Contemporánea (UOC), Profesora de Historia (UBA) y Maestranda en Cine de América del Sur (UNA). Docente de grado (UBA) y Posgrado (UNR) e investigadora UBACYT en Industrias Culturales (CEEED-FCE/UBA). Coordina el área Cine e Historia del Programa PIMSEP/RIOSAL, (FFyL/UBA) y es especialista en el campo del documental político argentino con publicaciones en revistas especializadas nacionales e internacionales.