

LOS TOPOS DE LA POSTGUERRA EN EL ÚLTIMO CINE ESPAÑOL: REVISIONES DESDE LA MEMORIA AL IMAGINARIO COMÚN¹

Yolanda López López

“...Lo que no tiene inscripción no puede prescribir. Le pregunté a mi analista como aplicaría ese principio a las familias que prefieren olvidar un genocidio en su país. Según ella, para la primera generación todo genocidio es indescriptible. No hay palabras. Para la segunda se convierte en innombrable. No conviene. Y, para la tercera generación se volvió impensable. No puede haber ocurrido, digamos que nunca más podrá volver a ocurrir. ¿Dónde estaremos nosotros?...”

Andrés Neuman, *Fractura*.

La investigación periodística e histórica, así como el soporte literario y cinematográfico, dieron a conocer con décadas de retraso los grandes olvidados de la Ley de Memoria Histórica. Analizar el relato de quienes sobrevivieron escondidos en agujeros y madrigueras durante tres décadas supone ahondar, no solo en unos de los episodios silenciados en la postguerra española, sino también conocer de qué modo se fue construyendo en la memoria colectiva. Las películas *Los girasoles ciegos* (2008), *30 años de oscuridad* (2011) y *La trinchera infinita* (2019) hablan del momento histórico en el que se producen, de los intereses y mecanismos para reconstruir el pasado. De la importancia sobre qué y cómo recordamos. Y también de lo que olvidamos y late en los silencios.

1. La memoria como fuente documental

Somos lo que recordamos, pero también y de modo destacado, lo que olvidamos. Cuando esta operación es provocada alimenta una identidad deformada pues, como apuntaba Walter Benjamin (1989), quien es capaz de traer a la memoria lo que otros no

¹ Publicado originariamente como “As toupas da posguerra no último cinema español: revisións desde a memoria ao imaxinario común” en *Grial: revista galega de cultura* (2021), nº. 230, pp. 136-145.

recuerdan es tan solo un fantasma; del pasado solo se rememora lo que de él queda vivo en la conciencia del grupo. Y, a pesar de que obvio, este olvido inducido impide la reparación de la justicia de lo ocurrido.

Durante la década de los 80 los estudios sobre el pasado se centraron en un nuevo campo disciplinar: el de la memoria. Completando metodologías historiográficas y fuentes documentales habituales se incorporaba la importancia del relato testimonial. Se abrían nuevos caminos para quebrar los límites maniqueos entre héroes y cobardes, entre lealtad y traición. La asimilación del pasado por parte de un colectivo trasluce síntoma de madurez y, durante este proceso, podemos observar como el relato memorístico-histórico se ve transformado en diferentes productos culturales. Y es que debido al público potencial, lo reflejado en la literatura de ficción y sobre todo lo visto en una sala de cine influyen de modo decisivo en la aceptación y (re)conocimiento de lo vivido. A pesar de que puntualizando el enfoque, la veracidad e historicidad, semeja evidente que con los hechos evocados dentro de la industria cultural y convivencia con el pasado fluyen con mayor naturalidad. Sumergido en ese afán de “regularización”, de asimilación de la historia, semeja significativo analizar el recorrido del relato en uno de los capítulos más oscuros de la Guerra Civil Española: la supervivencia de las conocidas como *topos*.

Conviene señalar cómo el relato silenciado de la generación que vivió y sobrevivió al conflicto cuenta con una peculiaridad propia: la condición de testigos y la valía de la memoria de lo acontecido. Cuando las víctimas de quienes sobrevivieron a aquella realidad ya fallecieron resta, en este retraso flagrante que arrastramos, escuchar a los descendientes y/o conocidos. De esta narración oral como fuente primigenia, el relato será fagocitado y reflejado en el ámbito literario, principalmente en la novela, para más adelante ser adaptado al cine. Este itinerario es el recorrido por el tema de nuestro estudio, el de la traslación de la historia de los *topos* hasta llegar a tres filmes de los últimos diez años: *Los girasoles ciegos* (2008), *30 años de oscuridad* (2011) y *La trinchera infinita* (2019).

Nos unimos a las reflexiones de Olaizola (2020-2011) quien afirmaba que la herida ocasionada por el franquismo y la impunidad de la Transición construyeron una narración defectuosa del pasado: nadie era culpable porque las leyes de la causalidad habían sido adulteradas. Las víctimas de la guerra y la dictadura fueran borradas del tiempo; el silencio y el terror no permitían recordar/narrar, por lo tanto, el relato de la Historia era incompleto. La memoria se despliega y adquiere sentido en narración, a través de ella, bien en un formato literario o bien en un formato audiovisual va dejando huella en el imaginario colectivo.

El fenómeno de la recuperación histórica surgía en España muy a finales de los 90 con los primeros trabajos de exhumaciones, así como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) cuyo objetivo era recuperar los restos de los desaparecidos. Literatura y cine reflejaron estas nuevas inquietudes de forma tangente y paralela: muchas de estas recreaciones tuvieron su correspondiente versión cinematográfica, todas ellas a medio camino entre la ficción y el testimonio. No hay más que recordar *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) o *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2008). La literatura y el cine construyeron lugares de memoria de una colectividad, sobre todo porque como acontecimiento traumático, la Guerra Civil, sigue generando fricciones y esto dificulta que se constituya como lugar de consenso de memoria.

Los tres filmes de nuestro estudio hablan, claramente, del momento histórico en el que se producen². La visión de un determinado episodio pretérito viene definida por el pensamiento y las inquietudes del director, del guionista, de quien produce. El cine es otro modo de escribir y conocer la Historia, nos ayuda a conformar una nueva relación con el pasado y contribuye, desde esas reconstrucciones, a perfilar el imaginario colectivo. Observar de que modo contemplamos es un ejercicio para comprender cómo vivimos con el pasado.

2. Alumbrar para (re)escribir la historia

Uno de los primeros pasos hacia la luz sobre los *topos* viene con la investigación de dos periodistas. En la primavera de 1969 Manu Leguineche y Jesús Torbado -ambos ya fallecidos- leían en un suelto de prensa la “resurrección” de un hombre que había estado escondido desde la Guerra Civil. Atraídos por la historia comenzaron a investigar para pronto comprobar que sumaban cientos repartidos por diferentes provincias. Dedicaron los siguientes siete años a realizar todo tipo de pesquisas, viajes, visitas y dormidas al raso para encontrar a unos individuos que, aún con el miedo instalado en el cuerpo, eran muy reticentes a hablar. Ni el famoso Decreto-Ley de Amnistía de 1969 otorgara la confianza

² Hasta entonces solo encontramos dos filmes que reflejen el tema: *El hombre oculto* (A. Ungría, 1971) y *Mambrú se fue a la guerra* (F. Fernán Gómez, 1986). Más tarde, con los cambios generacionales, la recuperación de la figura de los *topos* estos comienzan a ser tratados en el cine con entidad propia.

para poder visibilizar años de oscuridad. Como herramientas portaban cuadernos, cámaras fotográficas y cientos de metros de cinta magnetofónica. Eran conscientes de que mientras Franco siguiese con vida aquel trabajo no saldría a la luz. Si cabe, ni años más tarde. Sufrieron todo tipo de presiones y amenazas de muerte hasta que, con la ayuda de Mario Lacruz, el libro era publicado en 1977. Recibieron elogios por parte de críticos, historiadores y psiquiatras y pronto alcanzaron las 17 ediciones en el Círculo de Lectores.

Las entrevistas a los conocidos como *topos* (término acuñado por una de las víctimas) ofrecían la crónica descarnada de quienes durante décadas se habían visto en la obligación de esconderse en condiciones lamentables para sobrevivir, que no vivir. Las declaraciones dibujaban con dureza las consecuencias de la guerra y la represión y miedo vigente durante un largo período. A pesar de los ocho años de investigación hubo quien alentó a criticar el “oportunismo” de los autores, pero el recibimiento por la prensa extranjera no dejaba lugar a dudas. El escalofriante relato despertó el interés de medios como Sunday Times, The Observer, Der Spiegel, The New York Times o la televisión francesa que llegó a planificar un documental. El jurado del Premio Internacional de Prensa les otorgó el galardón por un “fresco que restituye el alma española con sus valores, y su sentido de lo sagrado, de la generosidad y hasta la picaresca y el humor...” (Leguineche y Torbado,1999). Treinta años después el libro era reeditado por *El País-Aguilar* en 1999, y en 2010 por *Capitán Swing*. La obra fue el primer acicate para que investigadores e historiadores volviesen la mirada sobre uno de los episodios más tristes de la postguerra, la punta del iceberg, porque será difícil concretar cuantos murieron durante el cautiverio.

A pesar de que la represión franquista había sido estudiada durante los 80 no alcanzaría la notoriedad de años posteriores. Con el auge que supuso la Ley de Memoria Histórica, el ámbito académico auspició investigaciones que compararon los registros orales con fuentes documentales de diferente naturaleza. El conocimiento y difusión de la historia de los *topos* tardó en ser narrada; para algunos son los grandes olvidados de la Recuperación de la Memoria Histórica y su existencia fue dada a conocer por el libro de Leguineche y Torbado, y por *Escondido* de Roland Fraser, periodista inglés que vivió durante años en Mijas y fue gran conocedor del *topo* Manuel Cortés. Frente a otros investigadores como Hoswam, que desconfiaron del método historiográfico por basarse en algo tan falible como la memoria, Fraser la defendía estableciendo las bases metodológicas de dicha técnica.

Tras las búsquedas y testigos, del relato memorial y sus valoraciones ensayísticas, la siguiente parada en este proceso reposa en el reflejo en la novela. La literatura supone un camino eficaz para afrontar la dificultad de transmitir una experiencia traumática evitando que se convierta en estadística. Las obras inspiradas en el recuerdo de episodios históricos marcados por la violencia y la infamia, echan mano de formas retóricas para intentar comprender lo inexplicable. La reelaboración del pasado erige a la literatura como medio para construir una memoria al ritmo de las inquietudes de los momentos históricos. La memoria, a diferencia de la imaginación, tiene como referente una realidad anterior y, sin embargo, a través de esta, es como la literatura puede hacer accesible la experiencia del testigo para el público general. Frente a la memoria oral que no abarca más de tres generaciones, la memoria cultural se ubica en ese espacio asentando las bases sobre las que construir una democracia. Si cabe porque los testigos ya han desaparecido, la novela pese a su carácter ficcional, se convierte en vehículo para transformar la memoria vivida en la memoria cultural (Santamaría, 2007).

Siguiendo a Elina Liikanen (2012) podríamos establecer tres modos de representar literariamente el pasado: el vivencial, el reconstructivo y el contestatario. Estos tres niveles van de más a menos en la ilusión mimética y nivel de omnisciencia y, de menos más, en cuanto a la distancia que sitúa a los lectores en la relación con lo narrado. Así, los textos de modos vivencial y reconstructivo permiten acercar la sociedad al tema en cuestión, la familiariza con los hechos y despierta la curiosidad por ellos. Entre estas, el proceso de documentación y la búsqueda de testigos, la evaluación de la información obtenida, y la selección y reinterpretación de estos materiales toman presencia en el modo reconstructivo con mayor complejidad, alternancia de parámetros enunciativos, temporales y diegéticos. El salto cualitativo será constatar cómo estas estructuras y recursos podrán ser trasladados a los proyectos cinematográficos.

3. *Los girasoles ciegos*: las derrotas de la novela de Alberto Méndez

Azcona y Cuerda coinciden por última vez para adaptar la novela de Alberto Méndez. Única de su autor, fenómeno editorial del año, superaba las veinte ediciones y conseguía, entre otros, el Premio de la Crítica y el Nacional de Narrativa. Estructurada en cuatro relatos independientes, denominados derrotas, que versaban sobre los humillados y

vencidos en la Guerra. Al final sabríamos que todas los personajes de cada derrota están relacionadas entre sí.

Dada la relación de amistad que unía a Méndez y Cuerda varias voces abogaban por la pertinencia de que este fuese quien la adaptase: “Conocí a Méndez a finales de los sesenta. Fraga Iribarne había cerrado su editorial Ciencia Nueva y yo acababa de abandonar los estudios de Derecho. Coincidimos en el ámbito de los programas culturales de TVE y en la clandestinidad del Partido Comunista. Poco después, yo dejé la televisión para dedicarme al cine y él volvió a la vida editorial. Mientras, en silencio, fue escribiendo las narraciones que componen *Los girasoles ciegos...*” (Cuerda, 2008).

El posicionamiento del autor se definía no solo por las tramas y temas, sino ya en la cita de Carlos Piera que abre el libro: “Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón. En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico, y sobre todo, de que es irreparable...” (Méndez, 2008). El escritor reiteraba que en la inmediata postguerra se había producido una negación de la memoria. Todos tenían recuerdos de la Guerra Civil, del asedio de Madrid, de las bombas y de los obuses, pero nadie hablaba de eso.

Ante el reto que suponía adaptar un texto tan marcadamente literario, director y guionista decidieron centrarse en el cuarto relato incorporando algunas gotas del segundo. El último contaba con una estructura más compleja, en la que varias voces hablaban de los mismo hechos en diferentes tiempos; los personajes eran poliédricos, de mayor recorrido e identificables para el espectador: una familia de clase media con la obligación de mentir en el exterior de la casa, conviviendo con la culpa, impotencia y abandono (Cuerda, 2008). Se eliminaron las tres voces narradoras y la trama fue contada de modo lineal. Se dislocó ligeramente el tiempo de la historia y se situó a comienzos de 1940, dos años antes del libro. Así, sobreviviendo a la postguerra, Elena (Maribel Verdú) y su hijo Lorenzo (Roger Princep) mantienen las apariencias para esconder los secretos de la familia: el padre de familia, Ricardo (Javier Cámara), vive oculto en agujero en el cuaro de la casa.

La novela cita nombres de calles (Alcalá, Goya, Ayala, O'Donnell o Narvárez) y localizaciones urbanas (La fuente del Berro o Paracuellos del Jarama) que identificamos como madrileños. La elección espacial de Ourense respondió a varios criterios (Cuerda, 2008). Que la sublevación militar triunfara rápida y sanguinariamente en las cuatro provincias gallegas podría justificar la inevitable existencia de *topos*. Asimismo, la red de

casas y calles orensanas respondía a las acordes con las de los 40: fachadas pétreas de marcado espesor donde esconder el secreto, así como una falsa apariencia de solidez que, por el contrario, remarcaba la fragilidad de las vidas. Además, se aprovechó la ubicación gallega por premisas argumentales: las traducciones al alemán que proporcionan el sustento familiar vendrían justificadas por las minas de wolframio de notable actividad en la época, revelando tanto la importancia que había tenido en la maquinaria germana, como en la contribución franquista favoreciendo envíos.

Fueron años de persecuciones, venganza, desesperación, estraperlo y una situación económica precaria e incierta para la mayoría (Barrenetxea, 2017). En esta asfixiante oscuridad los personajes viven a través de silencios y frustraciones. Una sociedad derrotada en sí misma: el padre obligado a esconderse, el diácono renunciando a sus labores sacerdotales; Elena sufriendo como mujer perseguida y humillada, y Lorenzo, representando la ingenuidad ante un mundo cruel. La represión los convierte a todos en víctimas.

El título, de la novela y del filme, remite a la cita bíblica en la que los girasoles ciegos actúan como seres desorientados. Personajes donde la luz de la vida no llega directa, condición remarcada con las penumbras en la poderosa fotografía de Hans Burman. Palpita un ejercicio de reivindicación de las víctimas y represaliados que fomentó algún aprendizaje generacional. Relataba la actriz Irene Escolar (girasoleciegos.com): “A mí el momento histórico me quedaba un poco lejos y hablé sobre la situación de los personajes con personas que habían vivido aquellos años, como mi tía, que era una niña durante la guerra. También mi madre me recordaba lo vivido por mi abuela, bastante horrible...”

Junto a la derrota moral de la pareja protagonista las dinámicas de los personajes están dominadas por las coordenadas de la sociedad de postguerra: el silencio y el temor a las denuncias que pueden llegar por parte de vecinos, amigos o hasta familiares. El segundo pilar temático es el de la corrupción moral de la Iglesia (centrada en la figura del diácono y el rector), así como la participación activa durante el conflicto (Barrenetxea, 2017). La escuela era dirigida por los franquistas, y la Iglesia, el nuevo régimen tras la purga de maestros e intelectuales, había eliminado cualquier herencia de la educación republicana. En aquellos años de primacía de la Falange, rituales como entonar el “Cara al sol” y la presencia de retratos de José Antonio eran recurrentes. Así lo vemos en una de las primeras secuencias del filme, en la que un grupo de alumnos cantan el himno en el patio acompañados de varios curas.

El personaje de Ricardo se convierte, por momentos, en una traslación de Antonio Machado y aquellos que sufrieron el exilio y la muerte. Los interiores de la casa fueron contruidos en decorados madrileños inspirados en las *cuevas* reales bajo la escenografía de Baltasar Gallart. Este padre, antiguo profesor de literatura, lleva una vida de fantasmas, saliendo del cubículo solo durante la noche, cuando las ventanas están cerradas. En la película se obvia la razón por la que es considerado enemigo del régimen, aunque en la novela se profundice en las causas de sus persecución: “supe que Ricardo Mazo, su marido, había sido profesor de Literatura en el Instituto Beatriz Galindo y constaba como huido. Fue uno de los organizadores, en 1937, del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, donde hizo valer su pensamiento masónico y alardeó de su amistad personal con el comunista André Malraux y el ruso Iliá Ehreburg...” (Méndez 2008:76).

Junto a este hombre está su esposa, Elena, una de esas mujeres de *rojos* que fueron encarceladas o aisladas y a las que se les impedía trabajar para subsistir, matándolas de hambre o usándolas como cebo para que sus maridos saliesen a la luz. “Todos los hechos narrados... [están] profundamente calificados y, en su mayor parte determinados, por la inhumana represión franquista que siguió a la contienda civil. La represión, una segunda guerra más sucia, más vil y más impune ya que el enemigo estaba inerme, fue, aparte de la maquinaria terrible en manos del Estado, vehículo utilísimo para cualquier bajeza que anidase en los vencedores: ambiciones sin barrera, ejercicio sádico del poder - de los poderes-, vesania, apetencias sexuales...” (Cuerda, 2008:11).

El director manifestó que esta era la historia de la que más orgulloso estaba en su filmografía y que contarla suponía un deber. La crítica atacó una adaptación convencional acusando reducir la rudeza literaria original: “es de temer que en el trasvase se pierda la dura, tremenda materia prima original, diluida aquí en una de las enfermedades más terribles que aquejan a cierto cine hispano cuando aborda la Historia: la previsibilidad. Y si el libro de Méndez deslumbra por su prosa inclemente y su depurado estilo, nada de esto está en la película, de un cansino academicismo...” (Torreiro, 2008:22). Aunque en menor medida, otras voces como las de Méndez-Leite (2008:22) se opusieron a una valoración tan derrotista: “una adaptación de la obra en su totalidad difícilmente se podría haber realizado. La película es seca, triste, pudorosa y muy radical. El guión huye de cualquier forma de sentimentalismo a pesar de que la materia sobre la que trabajaba sea el mundo de los sentimientos...”

4. 30 años de oscuridad: radiografía de la supervivencia como denuncia

En 2001 se estrenaba un proyecto diferente, tanto por el punto de vista como por su presentación formal, que contaba la historia real de uno de esos hombres: el alcalde de Mijas, Manuel Cortés. El filme alternaba la naturaleza documental (testimonios de familiares e historiadores junto a imágenes de archivo del NO-DO), con secuencias de animación narradas en primera persona por los protagonistas -Juan Diego como Manuel, y Ana Fernández como Juliana-. Como resultado, tenemos un título único en la cinematografía española cuyos responsables gustaron bautizar como “novela gráfica documental”. Esta ruptura con la animación enfocada a un público infantil, enlaza con el auge que vienen cobrando la novela gráfica y la banda diseñada como soportes narrativos. “Se hace periodismo de calidad y para eso no hay más que abrir un cómic de Joe Sacco. Se describe el dolor de la guerra en *Vals con Bashir*, el sufrimiento de envejecer sin memoria en *Arrugas* o el exilio cuando eres niña y tu mundo cambia radicalmente en *Persépolis...*” (Belinchón, nd).

La distribución del filme permaneció vinculada a circuitos alternativos: con participación en festivales (San Sebastián, Málaga, Toulouse, Minneapolis, Marsella, México o Sevilla), proyección en cine fórums y pases televisivos. Su labor divulgativa potenció que fuese incorporado como tema transversal en el bachillerato andaluz (algo que mudo radicalmente con el gobierno actual) dando a conocer la historia de Manuel Cortés y las penurias de los escondidos. La película cuenta de forma cronológica, y con la polifonía de testigos y voz en off de los protagonistas, la historia de Cortés desde su nombramiento fortuito como alcalde del Frente Popular, hasta su liberación en 1969.

Con el fin de la Guerra ante represiones, venganzas y detenciones algunos derrotados optaron por el exilio, y otros eligieron una galería subterránea, un agujero en el patio, un pozo, un palomar o un ataúd para esconderse. Sin este encierro voluntario, muchos no habrían sobrevivido a los comités de exterminio encargados de darles *paseo*. Bajo el amparo de la Ley de Responsabilidad Política, vigente desde febrero de 1939 que inculpaba a todos los cargos políticos de los partidos del Frente Popular, se calcula que fueron fusiladas 165 mil personas en un ensañamiento sin precedentes. Las cifras siguen creciendo tras nuevas investigaciones. Manuel no había cometido ningún delito, pero decidió ocultarse. Había crecido en aquella casa y sabía de un armario alto en un cuarto que daba a la calle. “Fue el mejor de todos los escondites que tuve, pero también el más incómodo. Mi mujer y mi prima practicaron un agujero en el muro de la despensa que

cubrieron con un cuadro grande de San José... Juliana trajo una sillita de mimbre y más tarde una vela y alguna novela rosa de las que quedaban por allí. La lectura me distraía” (Leguineche y Torbado, 1999:470). A aquel escondite se unirían dos más tras la mudanza a los números 5 y 11 de la calle capitán Cortés.

El largometraje mezcla los recursos tradicionales del documental con la animación para adultos, algo inusual en el cine español. El proceso arrancó con los bocetos del director de *animática* (dibujos en calidad de borrador), la preparación del *story-board* y descripción de planos. Con estos materiales los animadores elaboraron dibujos a lápiz, en color y los efectos de postproducción siguiendo la técnica de *motion-comic*. El trabajo en cadena consigue un acabado de imágenes casi fijas, animadas muy levemente, para generar sensación de espacio tridimensional.

Las voces declamadas por Juan Diego y Ana Fernández, así como la del narrador, dan fluidez en un equilibrio entre realidad y emoción. El trabajo de los actores había comenzado mucho tiempo antes. Diego y Fernández habían realizado varias sesiones fotográficas expresando sentimientos universales (alegría, compasión, miedo, u horror)-que actuaron como recurso para los dibujantes. Una de las mayores dificultades era conseguir parecidos sin un grado de correspondencia exacta con los intérpretes, dado que un dibujo hiperrealista habría minimizado la expresividad.

En un primer momento habían valorado contar la historia de cuatro *topos*, pero con el fin de concentrar la mirada y empatizar con el espectador, decidieron reducirlo a uno. Las condiciones y limitaciones a lo largo de los años fueron las de muchos compañeros de encierro. Situaciones que son narradas en el filme y que beben de las entrevistas e investigaciones. Según quien les entrevistó, la mayor parte de los que lograron salir con vida se negaron a sentir rencor y culparon de los años de oscuridad al modo de pensar de la “gente de derechas”. Por aquel entonces, con un índice de analfabetismo que se acercaba en ocasiones el 50%, la mayoría no distinguía entre la condición política izquierda y derecha, pero quien más quien menos, vivía en la tiranía del miedo. El terror de ser descubierto o la delación como salvoconducto para declararse afín al régimen era norma.

Divididos entre vencedores y vencidos, *rojo* era todo aquel que no era franquista. A la dureza del cautiverio, se unía la situación de la familia y los contados miembros que sabían del encierro. No se podía confiar en nadie y el miedo crecía en cada registro. Como vemos en el filme eran constantes los interrogatorios a familiares especialmente a las esposas que fueron las principales afectadas. “No era, sin embargo, la Guardia Civil la más interesada en descubrir las madrigueras de los republicanos. Actuaba a dictado de los

falangistas y los caciques que eran los dueños del pueblo. Ellos pedían a la Benemérita que interrogaran a Juliana un día y otro para recoger alguna pista, por mínima que fuera, sobre mi paradero. Eran los falangistas los que registraban la casa, los que insistían al sargento de la Guardia Civil para que la mantuviera vigilada, para que atosigara a mi mujer a preguntas y más preguntas sobre mí...” (Leguineche y Torbado, 1999:472).

A la tensión y el miedo constantes por ser descubiertos se unía la necesidad de guardar silencio ante cualquier pregunta. María, que no había conocido a su padre hasta pasados los años, relataba la necesidad de mantener el secreto: “Hasta entonces yo no había tenido miedo. Había sido una niña que jugaba, comía y dormía, como todas las de cinco y seis años. Más, a partir de aquel momento, todo lo que sentía era miedo. Mi madre me advertía siempre: si alguien te pregunta tú no sabes nada...” (Fraser, 2006:103). Era tal la alarma despertado en la niña que durante años, al pasar delante del cuartel de la Guardia Civil, no podía evitar orinarse encima.

Solo podían trabajar viudas y solteras, y las casadas debían ser mantenidas por sus maridos por lo que, cuando estos estaban ausentes o desaparecidos, la subsistencia se complicaba. Juliana Cortés logró mantener el núcleo familiar vendiendo huevos o trabajando en el estraperlo del esparto, labor en el que Manuel colaboró desde su encierro. Además, era posible que las mujeres se quedaran embarazadas; de hecho, la propia Juliana se provocó un aborto para “remediar” un escándalo que hubiese levantado sospechas. Otras muchas, debieron añadir a la condición de enemigas del régimen, la condena de ser madres solteras en aquella sociedad nacional-católica. Eran consideradas “viudas” ligeras y sufrieron la persecución de la Iglesia y los vecinos. Hubo, incluso, quien decidió reconocerse como prostituta de profesión para poder subsistir, a pesar de que el padre de los niños malviviese escondido en la propia vivienda. El productor del filme, Olmo Figueredo, subrayó la delicadísima situación de las mujeres en aquel contexto, y años más tarde del estreno del filme, reconocía con rotundidad que a día de hoy y gracias a la sensibilización feminista su figura habría cobrado mayor presencia en el guion.

Ver pasar la vida, anclado en el silencio, sin poder relacionarse con sus allegados (su yerno no supo de su existencia hasta el día en que se casó) o poder asistir a eventos señalados (el funeral de su padre) llevaron a Manuel a lo largo de décadas a momentos de auténtica derrota. “Solo lloré en dos ocasiones, cuando se casó mi hija y cuando nuestra nieta murió de leucemia. Esos fueron, con el incendio y el cólico que sufrí, los peores momentos de mi vida...” (Leguineche y Torbado, 1999:477).

Él mismo se sacaba los dientes, y cuando un dolor intestinal le provocó intensos dolores, echaron mano de la imaginación para no avisar al doctor. María visitó a un médico con su madre y fingió los mismos síntomas para ser diagnosticada, medicada y poder aplicar la cura a su padre. Por suerte, Manuel no sufrió enfermedades mayores, pero hubo víctimas que, tras morir por dolencias varias o quitarse la vida, tuvieron que ser enterrados en jardines y huertas de la casa. Otros acabaron ciegos o dementes e, incluso, Saturnino de Luca tuvo que volver aprender a caminar tras pasar 33 años en un agujero de poco más de 60 centímetros. Sin duda alguna, como pronuncia Torbado en el filme: “el miedo no les puede dar categoría de héroes, pero no fueron menos víctimas que otros...”

Oyente asiduo de radio, la noche del 29 de marzo de 1969 escuchó cómo se planificaba la aprobación de un Decreto-Ley de Amnistía. El encargado de anunciarlos era Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo. Incrédulo prefirió aguardar a leerlo con sus propios ojos en el Boletín Oficial. Semeja comprensible que tras décadas en aquella situación la familia asumiera la posibilidad de que nunca saldría con vida. En aquel momento no contaba con ropa de caballero para vestirse, y acostumbrado a calzar sandalias para no hacer ruido, sus pies no lograban adaptarse a zapatos cerrados.

En la secuencia final el filme opta, muy hábilmente, por el uso de la cámara subjetiva. El espectador se enfrenta a la liberación desde la mirada del propio Cortés. Ese es el último fotograma dibujado, y tras el, en unos intertítulos e imágenes de Manuel y Juliana reales dan por cerrado el relato. “Es usted libre, me dijo el teniente coronel. Así de sencillo fue todo. Recibí un documento provisional de identidad y regresamos a Mijas en el coche del alcalde. En la plaza del pueblo había un montón de gente aguardándome...” (Leguineche y Torbado, 1999:484). Una vez salió, su vida tampoco fue fácil, situación comprensible tras una experiencia tan desgarradora. Cayó en la bebida, recibió amenazas y anónimos, pero también una visibilidad nunca buscada, alcanzando la admiración de quienes se interesaron por su historia, como el dramaturgo Arthur Miller.

5. *La trinchera infinita*: crisis de pareja y mecanismos de suspense

Pasados unos años, las productoras de *30 años en la oscuridad* (la andaluza La claqueta y la vasca Irusoin) decidieron volver sobre el material de los *topos* y, aprovechando el éxito de los directores Garaño, Arregi y Goenaga tras *Handía* (2017), les encargaron la

dirección de un filme de ficción; un intento de hacer llegar al público general las condiciones de vida de estos héroes incommunicados durante lustros.

La historia se centra en la relación de Higinio y Rosa, interpretados por Antonio de la Torre y Belén Cuesta. Llevan pocos meses casados cuando estalla la guerra y la vida de él pasa a ser amenazada. El miedo a posibles represalias, así como el amor que sienten, los condena a un encierro que se extenderá durante más de tres décadas. A pesar de haber cambiado los nombres de los protagonistas e incorporar licencias narrativas, la acción se desarrollará en un pueblo andaluz en la que el protagonista compartirá evidentes puntos de convergencia con Manuel Cortés. Durante la preproducción del filme diferentes desavenencias con la familia del alcalde de Mijas (Gómez, 2018) obligaron a la productora a defender la naturaleza puramente ficcional del proyecto.

En los 147 minutos de metraje se recogen condiciones sufridas por los escondidos: la dureza del encierro, los registros violentos, los intentos de huida o los conflictos familiares. Convenía reflejar los cambios físicos, sin perder el punto de vista del aislamiento. Pero a esos sentimientos de resistencia e incommunicación de Higinio se añaden ingredientes de suspense que restan fuerza a la soledad de su cautiverio. Nos referimos no solo a tramas como el guardia civil asesinado o el cartero homosexual, sino también a la caza del gato y el ratón del vecino que insiste en darle captura. Estas concesiones apartan el relato de una denuncia más firme.

El rodaje respetó el orden cronológico de la historia facilitando un parón de varias semanas para que el actor protagonista ganase kilos, según apuntes de los guionistas, como señal de sedentarismo del personaje. En el montaje fueron incluidos intertítulos entre diferentes secuencias, textos que señalaban diferentes conceptos substanciales del relato, un recurso tan innecesario para un espectador atento, como rupturista con el ritmo del filme.

El personaje femenino de Rosa gana relevancia tanto por su nexo con el mundo exterior, como por su retrato, en el reflejo de sus inquietudes y fortalezas como la decisión sobre su maternidad. Las palabras de la actriz Belén Cuesta (Pérez, 2019:28) retomaban la búsqueda de testigos de aquel tiempo que nos es conocida: “Aprendí mucho de las mujeres mayores de mi pueblo. Tienen un abanico de personalidades amplísimo: son madres que después no lo fueron, esposas que no tenían marido real, mintieron, sobrevivieron, fueron luchadoras...” Un trabajo de recreación que se enmarca dentro de una intención clara de compromiso y homenaje: “La realidad supera la ficción cuando ahonda en estos casos: leí sobre dos hermanos de un pueblo de Málaga que pasaron 20 años sin verse pese a vivir a 50 metros uno del otro. Contar esta historia tiene algo de hacer justicia...”

El filme partió como uno de los favoritos en los Goya de ese año (15 nominaciones de los que consiguió dos) junto con *Mientras dura la guerra* de Amenábar; condición que acaso señalase el interés por la memoria histórica, la Guerra Civil y el periodo franquista. Pero, ¿cuál es el modelo con el que se acercan estas producciones a la relectura del pasado? ¿Existe una mirada por momentos descafeinada debido al tiempo transcurrido? ¿Son consecuencia de haber enmudecido el relato durante décadas? ¿O es el punto de equilibrio, de supuesta “concordia”, para no herir a las dos Españas? ¿Cómo podemos observar si no la caricatura de personajes como Millán Astray o Francisco Franco en el filme de Amenábar? Y, ojo, todo en el mismo año que la salida de los restos del dictador del Valle de los Caídos no consiguieron la unanimidad de la ciudadanía... Lo que está claro es que las cifras tiran por tierra el viejo mito de que la Guerra Civil ha sido tratada en exceso en el cine español; según datos extraídos de la base de datos del Ministerio de Cultura en el período entre 2000 y 2016 el total suman 27 títulos.

A pesar de la buena acogida por parte de la crítica y de los académicos (vistos al menos en las nominaciones y los premios), otros como Monterde acusaban: el “más conspicuo academicismo de la buena parte del cine español cuanto aborda la historia más o menos reciente. Si a algunos les parece un ‘atrevimiento’ y una ‘denuncia’ un argumento semejante, estas supuestas intenciones se viene desmentidas tanto por la superficialidad con que se trata precisamente lo histórico, como por la escasa hondura en el tratamiento” (Monterde, 2019:50). Una vez más, frente a la riqueza de las fuentes literarias, el convencionalismo como opción narrativa en los filmes. Semeja que el modo contestatario de Liinaken aún queda lejos.

6. Conclusiones

En un tiempo en el que la revisión y relectura de nuestra historia sigue molestando a muchos, un ejercicio de madurez y objetividad ayudaría a reconocer y convivir de forma más natural y cauterizada con el pasado. En el aprendizaje, en la asimilación de la historia por parte de un colectivo, cobra protagonismo el consumo audiovisual más rutinario. Pero antes de llegar a ese punto, la historia de los *topos* tuvo que ser rescatada de la noche. Primero a través de la memoria de los protagonistas, después con su estudio junto a otras fuentes históricas, para más tarde redefinirse con la imaginación en

diferentes soportes literarios. Finalmente, alguno de estos relatos fueron adaptados a la pantalla y sirvieron como factor de regularización en el imaginario colectivo. Otras veces, no tanto, o no con una narrativa tan poderosa o compleja. Una lástima que el público lector no sea tan abundante y ruidoso.

En el cine, la historia de los *topos* no había sido casi revelada. Las búsquedas de Leguineche y Torbado abrieron la espita dando a conocer lo acontecido con varios lustros de retraso. Su trabajo fue vital en *30 años en la oscuridad*. En 2011 y muerto ya el primero, tanto Torbado como Fraser participaron con sus testimonios poco antes de fallecer. Fueron declaraciones claves antes de que sus voces enmudecieran; tanto por su valor de fuente, como por el hecho de que sin su trabajo, semeja difícil pensar cómo se narraría la historia.

Alberto Méndez trabajó durante años con fuentes de primera mano. Quiso y supo de la importancia para escuchar a los supervivientes, reticentes a verbalizar o revivir aquel tiempo, para escribir una de las novelas más reveladoras y sentidas sobre la derrota global tras un conflicto que alimentó la represión durante décadas. A Cuerda no se le perdonó escoger en camino del medio y optar por una narrativa convencional, cuando el precedente literario echaba mano de recursos, voces y metáforas propias del denominado por Liikanen modo contestatario.

Finalmente, la tríada de Garaño, Arregui e Goenaga estrenaban el largo dentro de los parámetros del cine apoyado por la Academia. Buscando mayor libertad en la trama, desdibujaron las tres décadas de desesperación de Manuel Cortés para crear a Higinio y centrar la mirada en los efectos que la barbarie pudo tener, además, en la relación de pareja. Algunos hubiéramos preferido que el riesgo recayese en la polifonía o la propuesta visual, y no tanto en la incorporación de elementos propios del thriller para entretenimiento de la platea. A lo mejor solo nos molesta porque consideramos que el relato aún no está asumido en la memoria cultural y necesitamos voces más nítidas.

A finales de los setenta, un editor alemán interesado por el libro *Los topos* acusó a sus autores de haber ficcionado la veracidad para poder venderlo. Los viejos límites de la realidad y la ficción. La respuesta de Torbado fue contundente: “muy pronto han olvidado ustedes la historia de Anna Frank”. Las categorías que recoge la cita de Andrés Neuman al comienzo de este escrito hablan de eso, de como llevan la herida de la tragedia los miembros de una sociedad: indescriptible para la primera generación, innombrable para la segunda. El miedo y el trauma como parte de una mordaza. Para la nuestra, la tercera, sigue a ser impensable, pero no tanto por la dificultad de aceptación, sino por la rutina que viene

marcando el deseo de silencio. Y, siendo realistas, no debíamos evitarlo por un motivo doble: hacer justicia y enmendar el error, dos condiciones que se dificultan si no fluyen con naturalidad dentro del imaginario colectivo.

7. Bibliografía y webgrafía

Barrenetxea Marañón, I. (2008): “*Los girasoles ciegos* (2008) de José Luis Cuerda, memoria y silencio en el primer franquismo” en *IV Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el cine en español y en portugués: estudios y perspectivas* (p.97-112). Salamanca: Universidad.

Belinchón, Gregorio (nd): “Notas sobre la película”. [Folleto que acompaña la copia en DVD de *30 años de oscuridad*].

Benjamin, W. (1989): *Discursos ininterrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.

Bernal, J. (2008): “*Los girasoles ciegos*” [crítica]. *Dirigido por* (p.18) n° 382, octubre.

Canal Sur (2018): “Tertulia sobre *30 años en la oscuridad*”, 14 de enero. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VGxnjyH5deM>.

Cuerda, J.L e Azcona, R. (2006): *Los girasoles ciegos. Guión cinematográfico de Rafael Azcona y José Luis Cuerda*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de cine.

Fraser, R. (2006): *Escondido: el calvario de Manuel Cortés*. Málaga: Crítica Contrastes y Diputación de Málaga.

Gómez, Víctor A. (2018): “La productora del filme sobre el Topo de Mijas se defiende: Será unha ficción”. *La opinión de Málaga*, 12 de diciembre. Recuperado de: <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2018/01/12/productora-filme-topo-mijas-defiende/979580.html>

Los girasoles ciegos (web oficial): www.girasolesciegos.com

Leguineche, M. e Torbado, J. (1999): *Los topos: el testimonio estremecedor de quienes pasaron su vida escondidos en la España de la posguerra*. Madrid: El País-Aguilar.

Liikanen, E. (2012): “Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo” en *La memoria novelada I* (pp.43-53). Bern: Peter Lang SA, Editorial internacional.

Martínez, B. (2019): “*La trinchera infinita*” [crítica]. *Fotogramas*, n° 2113, noviembre, p.14.

Méndez, A. (2004): *Los girasoles ciegos*. Madrid: Anagrama.

Méndez-Leite, F. (2008): “*Los girasoles ciegos*” [crítica]. *Fotogramas*, n° 1.979, septiembre, p.22.

Monterde, J.E. (2019): “*La trinchera infinita*” [crítica]. *Caimán*, n° 87, noviembre, p.50.

Pérez, L. (2019): “El punto de giro de Belén Cuesta” [entrevista]. *Fotogramas*, n° 2113, noviembre, pp.28-30.

Olaziola, A. (2010-2011): “Historicidad en la escuela española y narración en ‘*La lengua de las mariposas*’ en *Espejulo: Revista de estudios literarios*, nº 46. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3699881>

RTVE, *Versión Española* (2010) Coloquio: *Los girasoles ciegos* (TVE, La 1) Emisión; 5 de junio de 2010. Intervienen: Raúl Arévalo, José Luis Cuerda, Maribel Verdú. Modera: Cayetana Guillén Cuervo. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-girasoles-ciegos/791410/>

RTVE (2011): “*30 años en la oscuridad*” novela gráfica y animación documental”, 22 de diciembre. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/30-anos-oscuridad-novela-grafica-documental-animacion/1279533/>

Santamaría, S. (2007): “*Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez; ¿un ‘lugar de memoria?’ de la Guerra Civil”, *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo* (pp.123-129), nº 24.

Sardá, J. (2019): “Con ‘*La trinchera infinita*’ queremos explorar las zonas grises de la Guerra Civil”. *El Cultural*, 31 de octubre. Recuperado de: <https://elcultural.com/con-la-trinchera-infinita-queremos-explorar-las-zonas-grises-de-la-guerra-civil>

Torreiro, M. (2008): “*Los girasoles ciegos*” [crítica]. *Fotogramas*, nº 1.979, septiembre, p.22.