

Memorias, adaptaciones y diálogos entre la literatura, el cine y la fotografía de la guerra civil española*

Memories, adaptations and dialogues between literature, film and photography of the Spanish Civil War

Marta Martín Núñez**

RESUMEN

La guerra civil española ha sido un tema recurrente en la literatura y el cine de ficción. Y es notorio cómo muchas de las películas son adaptaciones de —o están inspiradas en— obras literarias. En este artículo nos detenemos en este fenómeno para analizar el recorrido de la construcción de la memoria a partir de variaciones narrativas, así como la influencia de la fotografía del conflicto en la puesta en escena y puesta en cuadro filmica. El artículo toma como casos de estudio *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*, Ken Loach, 1995), inspirada en la novela de George Orwell *Homenaje a Cataluña* (*Homage to Catalonia*, 1938), centrada en los combatientes extranjeros, y *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), dedicada a las mujeres combatientes que adapta *La monja libertaria* de Antonio Rabinad (1981). Ambos trabajos cinematográficos han derivado, posteriormente, en la creación de obra fotográfica original, a partir de fotografías tomadas du-

Palabras clave:
memoria,
posmemoria,
guerra civil española,
adaptación,
novela, película,
fotografía,
fotolibro.

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Estrategias discursivas de disenso en las prácticas documentales españolas contemporáneas (DOESCO) (código UJI-B2021-32), bajo la dirección de Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez, financiado por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI para el periodo 2022-2024 y con el apoyo de la subvención de concurrencia competitiva para actividades de recuperación de la Memoria Democrática concedida por el Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática para desarrollar el proyecto Memoria fotográfica de la Guerra Civil. Archivo de catálogos, libros fotográficos y fotolibros 2000-2020 (código 046-MD-2021). Además, parte de la investigación se ha realizado gracias a la estancia de investigación realizada en la New York University bajo la supervisión de la Dra. Jordana Mendelson financiada por la GVA (código CIBEST/2022/120).

** Española. Doctora en Comunicación. Académica de la Universitat Jaume I de Castellón, España. ORCID: 0000-0002-9473-1183, mnunez@uji.es

rante los rodajes. La primera en el fotolibro *Tierra y libertad*, de Paco Rangel (Polvora Verlag, 2021), y la segunda en *Memorias revolucionarias* de Martí Llorens (Mestizo, 1999), añadiendo una tercera capa a los diálogos entre relatos e imaginarios.

ABSTRACT

The Spanish civil war has been a recurring theme in literature and cinema. And it is notorious how many of the films are adaptations of—or are inspired by—literary works. In this article we examine this phenomenon in order to analyse the construction of memory through narrative variations, as well as the influence of the photographs of the conflict on the cinematographic staging and framing. The article takes as case studies *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995), inspired by George Orwell's novel *Homage to Catalonia* (1938), which focuses on foreign volunteers, and *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), dedicated to women militias, which adapts Antonio Rabinad's *La monja libertaria* (1981). Both films have subsequently led to the creation of original photographic works based on photographs taken during the shootings. The first in the photobook *Tierra y libertad* by Paco Rangel (Polvora Verlag, 2021), and the second in *Memorias revolucionarias* by Martí Llorens (Mestizo, 1999), adding a third layer to the dialogues between stories and imaginaries.

Keywords:
memory,
post-memory,
Spanish civil war,
adaptation, novel,
film, photography,
photobook.

Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan.

SUSAN SONTAG, *Ante el dolor de los demás* (79).

El papel de la memoria / la memoria de papel (y celuloide)

George Orwell relata en *Homenaje a Cataluña*¹, el libro que escribió sobre sus memorias de la guerra civil española en 1938, cómo le robaron sus fotografías en varias ocasiones. Lo hicieron los practicantes del Hospital de Monflorit y también la Guardia de Asalto de Barcelona, que registró su habitación y se llevó, además, sus diarios, sus libros, sus cartas y todos sus recuerdos de la guerra. Tuvo que romper una foto que tenía con otros milicianos por miedo a las represalias. Antonio Rabinad, por otra parte, en *La monja libertaria*, una novela escrita en 1981² arma un puzzle en el que el relato principal queda completado —y también cuestionado— por otros documentos, como recibos de entrega, crónicas periodísticas, informes sanitarios, guiones o cartas que van tejiendo la historia de sor Juana ante las constantes dudas de Jesús, el narrador.

De ambos relatos —aunque uno responda a un relato autobiográfico y el otro a una ficción, y estén escritos con más de cuarenta años de diferencia— parece desprenderse que la memoria (y también la historia) es tan frágil como un trozo de papel que puede ser robado, perdido, destruido, y que, como una piel, va sucumbiendo ante el paso del tiempo. Pero es lo que la hace tan resistente: el peso de la memoria no se encuentra en su *gramática*, sino su *gramaje*. El gramaje es aquello que le da consistencia —peso, cuerpo, volumen— en el mundo físico frente a la voz o el pensamiento. Por eso Orwell se afanó en escribir sus

1 Para este estudio se ha consultado la edición publicada en el año 2012 por Virus Editorial tomando como texto de referencia la edición que en Argentina publicó la editorial Proyección (1963, 1964, 1973, 1974), cuya traducción corrió a cargo de Noemí Rosenblat, y que luego volvería a ser reeditada por Editorial Reconstruir/Dissur Ediciones (Buenos Aires, 1996). Se ha procedido a reordenar los capítulos del libro original, respetando los deseos póstumos de Orwell y tal como se hace en la última edición en inglés a cargo de Penguin Books, Middlesex (Inglaterra), 1989.

2 Para este estudio se ha consultado la edición publicada en el año 1996 por Círculo de Lectores.

memorias sobre la guerra civil al regresar a Inglaterra, sin que el conflicto hubiese siquiera terminado.

Y resulta paradójico —y nada casual— que en *Tierra y libertad* (*Land and Freedom*, 1995), filme inspirado en este relato, Ken Loach articule la memoria del pasado precisamente a través de los recuerdos (perdidos) de papel: cartas, recortes de prensa y fotografías. O que el narrador de *La monja libertaria* admita que cuenta la historia que ha oído a personas diversas, fidedignas, testigos, gente que vivió de cerca los sucesos y que ha leído en documentos y “la escribo en papeles que echo al viento” (37). Pero, en realidad, la novela surge antes como un guion cinematográfico para Vicente Aranda, que acabaría llevándola al cine bajo el título de *Libertarias* en 1996.

Nos encontramos actualmente ante un *boom* de la memoria, en el que la guerra civil española se ha convertido en una potente industria con fines económicos (Labanyi, 2008). Las estanterías de las librerías acumulan relatos de toda índole y la producción fílmica vuelve incesantemente sobre este episodio —hasta el punto de identificar un género cinematográfico propio (Nieto Ferrando, 2016)—. Todorov, en 1995 —las mismas fechas en las que se estrenaban ambas películas— señaló que en los estados democráticos embrutecidos por una sociedad del ocio “la memoria estaría amenazada, ya no por la supresión de información, sino por su sobreabundancia” (2008: 20). Aunque, a continuación, matizaba que “nada debe impedir la recuperación de la memoria [...] Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (26).

En el caso de la guerra civil, sobre el que pesan cuarenta años de dictadura que reescribió la historia y los imaginarios colectivos —sirviéndose de las representaciones audiovisuales para ello (Fernández-Hoya y Deltell 36)— y una Transición “sin justicia transicional” (Golob 127), recordar se convierte en una cuestión ética. En España, a diferencia de otros países con pasados violentos, no se ha realizado ningún proceso institucional para juzgar los crímenes de la guerra y la dictadura, ni se han realizado procesos como las llamadas Comisiones de la Verdad para reparar y dignificar a las víctimas. La Ley de Amnistía aprobada en 1977 para perdonar y pasar página de la dictadura, facilitando la transición a la democracia, supuso en la práctica un Pacto del

Olvido que aún hoy supone un obstáculo para juzgar los crímenes del franquismo. Ante la movilización de la sociedad civil, la primera respuesta institucional llega en 2007 —29 años después de la instauración de la democracia en 1978— con la Ley de Memoria Histórica, que ha sido sustituida en 2022 por la Ley de Memoria Democrática³.

Con una respuesta institucional tardía e insuficiente, en España los procesos de memoria, impulsados en muchas ocasiones por los familiares de las víctimas y que han encontrado resonancias en la sociedad civil —historiadores y científicos, pero también escritores, cineastas y fotógrafos—, cobran una especial relevancia. Y esto nos lleva a formular preguntas sobre las formas que adopta la memoria en nuestras sociedades. Sánchez-Biosca plantea tres cuestiones que creemos que son clave cuando nos aproximamos a la recuperación del pasado desde la creación literaria, cinematográfica y fotográfica:

¿Qué participación tienen instrumentos de fijación memorística tales como los relatos, el consumo de fotografías y de imágenes en movimiento, en esta suerte de cristalización colectiva, estandarizada o no, del pasado? ¿qué papel desempeñan los medios de comunicación, con su dinámica ciega, en este oficio de (pseudo) historiador? ¿de qué manera se trazan las imágenes hegemónicas que la población o sus diversos sectores manejan sobre la guerra? (Sánchez-Biosca 18)

En este sentido, muchas obras de memoria se plantean desde un punto de vista aporético, que desactiva su potencial político. Para Isabel Cadenas Cañón, estas “obras inofensivas” siguen tres pautas: se plantean desde una aproximación eminentemente narrativa, se trasladan al pasado sin establecer una dialéctica con el presente y extienden el velo de la reconciliación (34). Desde este contexto, en este artículo nos interesa explorar cómo se construye la memoria de la guerra civil

3 La Ley de Memoria Histórica (ley 53/2007) es la primera que incluye el reconocimiento de todas las víctimas de la guerra civil y de la dictadura, pero no la apertura de las fosas comunes que se extienden por todo el territorio y en las que aún yacen los restos de los represaliados por el bando franquista. La ley quedó derogada *de facto* cuando el gobierno conservador de Mariano Rajoy la dejó sin dotación presupuestaria en 2013 y 2014. La Ley de Memoria Democrática (ley 20/2022) sustituye a la ley de 2007 y, entre otras cuestiones, declara ilegal el régimen franquista y sus sentencias, y responsabiliza al Estado de las exhumaciones de las fosas. Ninguna de las dos leyes, no obstante, derogan la Ley de Amnistía (ley 46/1977) aprobada en 1977.

en las adaptaciones cinematográficas *Tierra y libertad* y *Libertarias*. Ambos filmes se estrenan con apenas un año de diferencia y ambos retratan desde el eje Barcelona-Frente de Aragón y desde una posición anarcosindicalista la historia de *los otros* y *las otras* combatientes de la guerra: los voluntarios extranjeros y las mujeres que formaron parte de las milicias revolucionarias.

Aunque probablemente sean dos de los filmes de la Guerra Civil sobre los que más referencias académicas existen, nos interesan especialmente porque ambos trabajos cinematográficos muestran diferentes recursos narrativos en la adaptación fílmica y, al mismo tiempo, se nutren en su construcción visual de las referencias de las fotografías originales del conflicto, en un doble proceso de adaptación —literaria y fotográfica— desde la que todavía no han sido abordados. Además, ambos filmes han derivado posteriormente en la creación de obra fotográfica contemporánea, a partir de fotografías tomadas durante los rodajes. La primera en el fotolibro *Tierra y libertad*, de Paco Rangel (Polvora Verlag, 2021), y la segunda en *Memorias revolucionarias* de Martí Llorens (Mestizo, 1999), añadiendo una tercera capa a los diálogos entre relatos e imaginarios. Emplearemos para nuestro análisis metodologías que tratan específicamente los procesos de adaptación de la literatura al cine (Sánchez Noriega, 2000), de análisis fotográfico (Marzal Felici, 2007), para plantear desde el análisis fílmico los principales recursos expresivos y narrativos empleados en los filmes (Gómez Tarín, 2011) y en los fotolibros derivados (Martín Núñez, 2020, “Entre la narrativa”).

Orwell/Loach y Rabinad/Aranda. Proximidades y distancias en el retrato de la guerra civil

Llama la atención el hecho de que muchas de las películas sobre la guerra civil son adaptaciones de —o están inspiradas en— obras literarias⁴. Como señala Sánchez Noriega, precisamente haciendo referencia a este tipo de cine,

4 Filmes sobre la guerra civil, como *Por quién doblan las campanas* (Sam Wood, 1943), *Viva la muerte* (Fernando Arrabal, 1971), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *El mar* (Agustí Villaronga, 2000), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *Soldados de Salamina* (David Trueba,

cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guion original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo de didactismo o dificultades para la comprensión de esa época. (51)

Tanto *Tierra y libertad* como *Libertarias* adaptan novelas que, precisamente, se centran en las vivencias de “personajes significativos”, pero quizá no por ser grandes protagonistas ni figuras clave en el desarrollo de la guerra, como parece desprenderse de la idea de Sánchez Noriega, sino todo lo contrario. Ambos relatos toman el punto de vista de dos personajes a los que el conflicto les resulta ajeno y, por ello, impactante: un británico que llega a España comprometido con la lucha contra el fascismo, pero sin comprender la complejidad del contexto político y social, y una novicia que se ve amenazada por las milicias revolucionarias en sus asaltos al clero pero que, a la vez, es salvada por la organización feminista Mujeres Libres.

Son dos personajes foráneos a la guerra pero que, a través de sus arcos de transformación, narran su implicación en la contienda y la energía del espíritu revolucionario, y también el desenlace trágico al que estuvieron abocados. Sin embargo, el contexto y la forma en la que se han realizado las adaptaciones de las obras que nos ocupan es muy diferente, casi antagónico. Desde un punto de vista principalmente británico en el primer caso, y puramente español en el segundo, merece analizar las distancias y proximidades entre ellos, que resultan determinantes para analizar la construcción de la memoria.

Tierra y libertad supone una adaptación bastante libre de *Homenaje a Cataluña* que, inspirada por su relato, “crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario” (Sánchez Noriega 65). De hecho, Loach admite que *Homenaje a Cataluña* fue solo uno de los libros en los que se inspiraron, pues el filme también se construye a partir de *The Red Spanish Notebook* (Mary Low y Juan Brea, 1979), los libros del historiador Gabriel Jackson, la historia del POUM de Víctor Alba (1974-

2003), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), o *Incierta gloria* (Agustí Villaronga, 2017), trasladan a la gran pantalla relatos cortos, novelas u obras teatrales.

75) —que militó en este partido y conoció a George Orwell durante la guerra, en la que fue el director del periódico *La Batalla*— y *The Spanish Civil War* de Hugh Thomas (1961), así como testigos directos del conflicto con los que se entrevistaron y que ayudaron a completar los detalles (en Porton y Loach, 1996). Siguiendo el punto de vista desde el que Orwell narra su experiencia de la guerra, el filme se centra en el rol de las milicias anarquistas del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) en el Frente de Aragón y en los enfrentamientos de las Jornadas de Mayo de 1937 en Barcelona.

Sin embargo, como reconoció Loach, “in a way, what concerned us much more than the finer points of the politics was the great amount of human spirit, energy and potential that was betrayed” (en Porton y Loach 30). De hecho, Crusells llega a afirmar que no se trata de una adaptación y señala en detalle aquellos puntos de divergencia entre los relatos y la fidelidad histórica (1995). Orwell y Loach, pese a que comparten un compromiso personal con las causas sociales que les preocupan y que trasladan a su obra literaria y fílmica, pertenecen a generaciones y contextos históricos distintos, por lo que la distancia temporal de casi sesenta años que separa la novela de la película se deja notar en su escritura. Aunque la película es deudora del libro, en el proceso de adaptación fílmica existe una distancia que ya se intuye en el título de la película —que adopta del periódico anarquista homónimo— y que toma forma en la temporalidad empleada, los personajes, tramas y narradores.

Por otra parte, *Libertarias* llama la atención por la fidelidad que guarda con *La monja libertaria* de Antonio Rabinad. Aunque, como veremos más adelante, sí hay algunas diferencias destacables entre ambas obras, el filme sigue literalmente el desarrollo de las tramas, los personajes y sus diálogos. No obstante, su proximidad no se justifica por la divulgación de la obra original o la comercialidad que supone, como suele ser habitual en estos casos (Sánchez Noriega 64). En realidad, la obra literaria fue originalmente escrita como un tratamiento de guion junto a Vicente Aranda en 1977 —con quien Rabinad ya había colaborado en *Las cruces* (1969) y después lo haría también en *Tiempo de silencio* (1986)— y está basada en una idea del propio Aranda y José Luis Guarner. Editorial Planeta, que accedió a una copia del guion, invitó a Rabinad a escribir la novela que encerraba entre sus líneas con ciertas prisas; apenas un mes.

No obstante, insatisfecho con el resultado de esta primera edición (1981), revisó la obra para una segunda edición, en la que realizó ciertas reestructuraciones, como explica Francisco Candel en el prólogo del libro (10-11). Esta segunda versión se publicó el mismo año en que se estrenó la película. La proximidad entre la novela y el guion, entre los que es difícil establecer cuál es en realidad la obra original, explica el hecho de que el título de la obra cambiase de *La monja libertaria*, de la primera edición de 1981, a incluir (*Libertarias*) en la segunda edición en 1996 para hacer referencia explícita al título de la película. En todas las versiones de la segunda edición, el libro cuenta incluso con imágenes del filme —y los reconocibles rostros de las actrices protagonistas Ana Belén, Loles León y Victoria Abril— en sus portadas. En este caso, el compromiso personal de Rabinad —que ha dedicado buena parte de su obra literaria a la posguerra— y su cercanía a Vicente Aranda, también generacional, quedan escritos en el proceso de adaptación filmica.

Sobre los relatos. Variaciones narrativas y enunciativas entre la literatura y el cine

Las proximidades y distancias que recorren las obras que nos ocupan son clave para comprender las variaciones narrativas y enunciativas que se producen en las adaptaciones de las novelas a las películas, en relación con la escritura de la memoria. De este modo, podemos observar una cierta autoconsciencia de Ken Loach respecto a la distancia generacional que le separa de Orwell y la distancia histórica que guarda su película con la novela. En lugar de borrar esta distancia, la pone en valor: es precisamente aquí donde coloca el acento narrativo, al situar su filme en el presente. Loach —que generacionalmente podría ser hijo de Orwell— arranca el filme en el momento del fallecimiento de David Carr, el protagonista. Su muerte, ya como anciano, será el desencadenante del interés de su nieta por sus memorias. Loach articula así la narración de los episodios vividos en la guerra a través de diez *flashbacks* activados por la historia fragmentada en recortes de prensa, cartas y fotografías que encuentra su nieta en una vieja caja, a través de los que irá descubriendo un pasado sobre el que, presumiblemente, su abuelo había guardado silencio.

El filme crea un relato coherente a partir de las piezas encontradas, que, a nivel discursivo, mantiene el tono autobiográfico —corazón

de la novela—, a través de la voz de las experiencias vividas por Carr en primera persona, que adquiere el rol de un narrador intradiegetico. Estas quedan incorporadas en el filme en la correspondencia que Carr envía a su esposa, que escuchamos en voz *en off*, y que permiten marcar —y también suturar— los saltos temporales y espaciales que se proponen entre el presente en Inglaterra y el pasado en España, cuando no se emplea la banda sonora para ello.

Con esta propuesta enunciativa, Loach pone en primer término la construcción problemática de la memoria personal —y colectiva— de sucesos traumáticos cuando se mantienen silenciados, y que no se recuperan hasta segundas o terceras generaciones. Desde una mirada extranjera, en cierta medida, es capaz de reflexionar sobre el silencio que se ha guardado durante décadas en España acerca de la guerra civil y que el Pacto del Olvido⁵ establecido en la Transición vino a refrendar. A través de la identificación con el punto de vista de una nieta que descubre el pasado traumático de su abuelo, confronta al espectador contemporáneo con su propio conocimiento de los acontecimientos vinculados a la guerra vividos por los mayores.

Loach, pues, atiende a la distancia generacional que le separa de la obra original y la traslada a su película para *re-crear* una historia del pasado. En este sentido, y dada la libertad que se toma en la adaptación fílmica, podríamos considerar *Tierra y libertad* como una forma de posmemoria, en la que se recupera la memoria heredada de una generación anterior (Hirsch, 2012), pero que no tiene una voluntad pretendidamente objetiva y mimética respecto al referente histórico —en este caso, la novela—, sino, más bien, apuesta por “la subjetividad, la duda y, en muchos casos, el cuestionamiento a las versiones cerradas y unívocas del pasado, además de vertebrarse en torno a las emociones” (Quílez y Araúna 210).

El filme adopta así los nudos narrativos principales de la novela de Orwell: un británico viaja a España para luchar contra el fascismo, se une por casualidad a las milicias anarquistas del POUM, lucha en el Frente de Aragón, es herido, presencia los enfrentamientos de mayo

5 El Pacto del Olvido hace referencia a un acuerdo informal consensuado en España por los partidos de izquierdas y derechas para evitar lidiar con el legado de la guerra civil y la dictadura tras la muerte de Franco en 1975 y que recibió una legitimación jurídica con la Ley de Amnistía de 1977.

de 1937 en Barcelona y sufre las consecuencias de la ilegalización del partido, que resulta en una enorme frustración que le obliga a huir perseguido. Sin embargo, se distancia, en el detalle, en la construcción de los personajes y las tramas. De hecho, algunas de estas tramas están basadas en las experiencias de John Rocaber, que luchó con el POUM y recorrió algunos de los lugares con el equipo de la película, contándonos exactamente qué había pasado. Su arresto por el ejército popular, una experiencia muy traumática, se recoge en la última escena de la película. También el personaje de Blanca, que no existe en la novela, está inspirado en la conversación con una mujer que había ido a luchar al frente con su novio y que permitía que no todos los personajes tuviesen el mismo molde político (en Porton y Loach, 1996).

Libertarias, en cambio, muestra un proceso inverso en la construcción narrativa, que es más compleja en la novela. Aquí se articula alrededor del relato del hijo de la protagonista, sor Juana, que se presenta ante el lector en la segunda parte del primer episodio bajo el epígrafe *Donde uno dice llamarse Jesús* como el narrador —de nuevo, intradieético, pese a que no se desvela hasta el final—, aunque reconoce que “más que un escritor soy un hagiólogo”, pues su motivación principal será recoger las pruebas para que puedan ser utilizadas en el proceso de beatificación de su madre (en Porton y Loach 38).

La novela cruza el relato —escrito mayoritariamente en presente, un tiempo propio del guion— con otras voces y documentos que conforman una mirada poliédrica a la historia de sor Juana, que a veces se apoyan y otras se contestan. De nuevo, asistimos al relato de un hijo que construye, a partir de diferentes piezas, la historia traumática de su progenitora, señalando así la distancia generacional para recuperar y guardar su memoria y, de paso, convertirla en santa. Sin embargo, cuando Rabinad y Aranda construyen el guion de la película omiten toda la complejidad narrativa que se encuentra en la novela, eliminando la figura del hijo-narrador y apostando por una transparencia enunciativa que se traslada directamente al pasado y se centra más en la trama colectiva de la asociación de mujeres en la que se integra sor María.

Resulta sintomático que al llevar *Libertarias* al cine la proximidad entre la creación de la novela, el guion y la película, así como la proximidad generacional entre Rabinad y Aranda, se traduzca en una simplificación de los dispositivos narrativos y, con ellos, de la recupera-

ción de la memoria, al contrario de lo que ocurría en *Tierra y libertad*. Los procesos de posmemoria ficcionada, que en este caso sí se dan en la novela, mostrando algunos de los rasgos que señala Quílez (69) propios de este tipo de relatos —lo transgenérico, lo híbrido, lo fragmentario, lo ambivalente, lo autorreflexivo, lo irónico, borrando las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y el simulacro, entre el juego y la investigación rigurosa, reinterpretable e intersubjetivo—, desaparecen en el filme, que presenta un relato coherente y sólido sobre las vivencias de la monja libertaria.

Aunque las tramas narrativas de la novela y la película se desarrollan de forma muy similar, algo especialmente notable en los diálogos, que se interpretan en el filme con una enorme literalidad, cabe destacar algunas divergencias entre el *contar* y el *mostrar*, como las que se observan en el trágico final. La novela es sutil, solamente sugiriendo en un primer momento la violación que sufre sor María: “¿Iba a morir? No. Apareció un tercer moro, que sonreía. Supo enseguida lo que iba a pasar. Lo que estaba ya pasando” (Rabinad 221). Sin embargo, esta secuencia en el filme tiene una construcción particular: al principio la masacre se oculta —solo se escucha—, para después mostrar el asesinato de Floren en detalle y la violación a sor María de forma explícita —aunque parcialmente fuera de campo—. La violencia y el exceso, estilemas propios de la mirada de Vicente Aranda como director, se imponen en la construcción visual del clímax narrativo frente a la insinuación literaria.

Sobre los imaginarios. Referencias y calcos expresivos entre la fotografía y el cine

Si las películas toman como punto de partida los relatos literarios en la inspiración y adaptación de sus tramas, personajes, ambientaciones y puntos de vista narrativos, podemos encontrar en las fotografías de la contienda claros referentes para su construcción visual. Como apuntaba Susan Sontag, que la fotografía bélica parezca ser tanto inspiración como eco de la reconstrucción de las escenas de una batalla en películas de guerra solo se justifica en una búsqueda de “garantías de autenticidad” (70).

La guerra civil es un acontecimiento clave en la historia de la fotografía, porque impulsa el nacimiento y desarrollo del fotoperiodismo moderno y la propaganda bélica. De este modo, su papel como labora-

torio de pruebas de la Segunda Guerra Mundial no ocurrió solamente en el territorio de lo bélico y lo ideológico, también lo fue en lo fotográfico (Sousa 101; Vega de la Rosa 439). El fotoperiodismo de autor que nace por la implicación de figuras internacionales de gran proyección como Robert Capa, Gerda Taro o David Seymour, y también del excelente trabajo de los fotoperiodistas españoles como Agustí Centelles o Antoni Campaña (Parras y Cela, 2014; Arroyo y Doménech, 2015; Morales, 2016; Blanco y González, 2020), ha hecho que sus fotografías hayan sido reeditadas en decenas de exposiciones y proyectos editoriales, generando un imaginario muy concreto. Esta práctica, que arranca en la Transición, sigue siendo hoy habitual, impulsada, además, por el continuo goteo de hallazgos y recuperaciones de negativos en latas, maletas y cajas que han sido frecuentes en los últimos años.

Pero, por encima de sus motivaciones fotoperiodísticas (y propagandísticas) originales, estas fotografías hoy funcionan como documentos del pasado. Sontag ya expresaba que las fotografías son un género de alquimia “por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad” (72) y, por tanto, una fuente de documentación histórica. Es fácil, pues, advertir su valor en la recreación del profilmico cinematográfico, cuya dirección artística remite directamente a las fotografías del conflicto para alcanzar una verosimilitud histórica. La comparación entre algunas de las fotografías míticas de Robert Capa y Gerda Taro y los y las protagonistas de ambas películas nos muestran una puesta en escena y un trabajo actoral que obedece con rigor a los documentos fotográficos.

El retrato del compromiso de los combatientes extranjeros que pone de relieve *Tierra y libertad* fue apesado por Robert Capa en una de sus fotografías durante la despedida de las Brigadas Internacionales, guardando una gran similitud con uno de los momentos de mayor carga dramática del filme —el funeral de un miliciano asesinado— (figura 1). Pese a que se trata de escenas motivadas por diferentes causas, ambas transmiten la intensidad del compromiso de los combatientes extranjeros con la lucha contra el fascismo —puños en alto, pañuelos al cuello, cánticos revolucionarios, miradas perdidas—, en una clara referencia visual. También la camaradería con la que Gerda Taro retrató a las milicianas en Barcelona, armadas y vestidas con monos y birretes, se traslada a la caracterización e interpretación de las milicianas en *Libertarias* (figura 2).



Figura 1. Robert Capa. Les Masies, 25 de octubre de 1938. ©International Center of Photography/Magnum Photos [t.ly/RJb8] (izquierda) y fotograma de *Tierra y libertad* (derecha).



Figura 2. Gerda Taro. Milicianas republicanas. Probablemente en Barcelona. ©International Center of Photography [t.ly/5U8c] (izquierda) y fotograma de *Libertarias* (derecha).

La emoción captada por Capa en las calles de Barcelona ante la salida de los milicianos hacia el frente en tren es representada por Aranda con tono festivo mientras el camión recorre las calles de la ciudad (figura 3). *Tierra y libertad* también se nutre del imaginario de la vida cotidiana que retrató el fotógrafo en el frente, marcando la importancia de la correspondencia postal en una construcción visual muy similar, incluso con la presencia de herramientas como el pico para cavar las trincheras (figura 4).



Figura 3. Soldados republicanos saludando desde la ventana de su tren antes de la salida. Barcelona, agosto 1936. Robert Capa, ©International Center of Photography [t.ly/Lcxp] (izquierda) y fotograma de *Libertarias* (derecha).



Figura 4. Río Segre, noviembre de 1938. Robert Capa, ©International Center of Photography/Magnum Photos [t.ly/fo_i] (izquierda) y fotograma de *Tierra y libertad* (derecha).

De todos los fotógrafos y fotógrafas que participaron en la contienda, como hemos visto, es fácil identificar las huellas de la aproximación visual de Robert Capa al conflicto. Su máxima, sintetizada en la expresión “si tu foto no es lo suficientemente buena es porque no estabas lo suficientemente cerca” (Capa 11), da cuenta de su implicación en los acontecimientos y su proximidad a la acción, muchas veces privilegiando la cercanía frente a la perfección técnica de las imágenes. Es importante destacar cómo la dirección de fotografía de ambos filmes se aproxima a esta máxima.

En *Tierra y libertad* este principio está presente a través de la mirada de Barry Ackroyd, que había trabajado ya con Ken Loach en numerosos documentales y cuya aproximación a la ficción busca un realismo más propio de este género. En su cine “busca la imperfección” como un rasgo de realismo y autenticidad. Para él, el mejor plano que puede sacar en un documental es aquél que “está desenfocado, mal iluminado y que parece una basura” (Ackroyd en *In Depth Cine* 2022). Por ello, será frecuente el uso de la cámara al hombro, que le permite movimientos más libres y reactivos frente a la acción, trabajando sin marcas para los actores y permitiendo cierta espontaneidad e improvisación que deriva en planos que no tienen una composición clásica, por momentos fuera de foco o en sombras, pero que inyecta energía a las imágenes.

Podemos observar estos rasgos especialmente en los planos de combate en las trincheras, que guardan una enorme similitud con algunas de las fotografías tomadas por Capa, precisamente, en el Frente de Aragón, donde se desarrollan ambos filmes. La mirada de Capa,

situada en el interior mismo de las trincheras junto a los milicianos, retratándolos mientras disparan apostados sobre los montículos de tierra, intentando mantener sus cuerpos a cubierto, es exactamente el mismo punto de vista que adopta Ackroyd (figura 5), incluso entorpeciendo el plano con la hierba desenfocada en el primer plano. En el momento de la ofensiva, de nuevo, la cámara se sitúa como un miliciano más, corriendo por el campo abierto junto a ellos, tal y como hacía Capa (figura 6). La imagen fotográfica, aunque suspende el instante, queda inevitablemente trepidada por la energía del momento, algo que la cámara cinematográfica hereda en el movimiento del propio plano y de los milicianos que lo recorren. Su forma de avanzar por el terreno, medio agachados para protegerse de las balas enemigas y fusil en mano, también nos remite a miradas concretas realizadas sesenta años antes por Capa (figura 7).



Figura 5. Soldados republicanos en el frente de Córdoba. Septiembre de 1936. Robert Capa, ©International Center of Photography/Magnum Photos [t.ly/YoA3] (izquierda) y fotograma de *Tierra y libertad* (derecha).



Figura 6. Soldados republicanos durante un ataque. Santa Eulalia del Campo (Teruel), 1936. Robert Capa, ©International Center of Photography/Magnum Photos [t.ly/j-vw] (izquierda) y fotograma de *Tierra y libertad* (derecha).



Figura 7. Cercanías de Fragua. Frente de Aragón. 7de noviembre de 1938. Robert Capa, ©International Center of Photography/Magnum Photos [t.ly/tTHN] (izquierda) y fotograma de *Tierra y libertad* (derecha).

Por otra parte, la dirección de fotografía en *Libertarias*, que recae en la experimentada mirada de José Luis Alcaine, también da cuenta de esta proximidad a la acción. En este caso, es llamativa la posición que adopta la cámara en la secuencia del ataque a la posición enemiga. De forma absolutamente frontal, donde parece que el espectador se sitúa como blanco (figura 8), la cámara recorre la línea de milicianos tratando del mismo modo a los hombres y a las mujeres, que por momentos son indistinguibles. Esta posición, de una violencia extrema, supera la máxima de Capa: es imposible de tomar en el campo de batalla. No obstante, también la reconocemos en algunas de sus fotos, aunque presumiblemente no fueran tomadas durante la acción.



Figura 8. Cercanías de Fragua. Frente de Aragón. Noviembre de 1938. Robert Capa, ©International Center of Photography/Magnum Photos [t.ly/RZB7Z] (izquierda) y fotograma de *Libertarias* (derecha).

Las fotografías de la guerra, remediadas ahora en el cine contemporáneo, ofrecen una interesante lectura desde las coordenadas que sitúa Ariella Azoulay en *The Civil Contract of Photography* (2008). Si la fotografía es un encuentro fortuito entre el fotógrafo, la persona fotografiada y la cámara, siempre se inspira y se crea en relación a una mirada externa, la de un espectador. Y la mirada del espectador des-territorializa la fotografía, transformándola de una herramienta sim-

ple, conveniente, eficiente y relativamente barata para la producción de imágenes en un instrumento social, cultural y político de enorme poder. Así, el foco se sitúa no tanto en una ética de la mirada, sino en la responsabilidad del espectador hacia lo visible (Azoulay 121-122). Las referencias visuales señaladas en los filmes nos indican que, cuando esos espectadores son, además, *recreadores* de estas mismas imágenes, su poder social, cultural y político se multiplica. Y las fotografías como documento dejan de *representar* el mundo para *construir* mundos.

Sobre lo ideológico. Romanticismo y espacios para la enunciación y decepción política

Ambos filmes trasladan al relato cinematográfico el conflicto político que encierran las novelas. Coinciden también en el espectro ideológico en el que se sitúan: las milicias revolucionarias anarcosindicalistas⁶, que tuvieron una fuerte presencia en Cataluña y en el Frente de Aragón. La posición política que defendían, a grandes rasgos, abogaba por el control obrero y pensaban que la guerra y la revolución social debían lucharse al mismo tiempo, en contra de la opción de los socialistas y comunistas —que acabaría imponiéndose, y fracasando—, quienes apostaban por la eficacia para ganar primero la guerra y después atender la revolución social. Sin embargo, como ha señalado Helena López, ambos filmes son “ejemplos de un tratamiento maniqueo y romántico [...] en la que la opción revolucionaria se diseña a partir de rasgos heroicos e idealizados, mientras que sus opositores —fascistas o antifascistas— son sometidos a una demonización esperpéntica” (online).

Pero este tratamiento obedece, en realidad, a los propios motivos narrativos que el movimiento convirtió en baluarte —la toma de poder en las grandes ciudades, las colectivizaciones, las columnas anarquistas, la solidaridad internacional— y que el paso del tiempo no ha logrado desmoronar, como ha señalado Sánchez-Biosca (31). Así, los filmes miran a la revolución desde una nostalgia romántica que facilita la identificación espectral con los milicianos, pero que corre

6 *Tierra y libertad* se centra en el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) y *Libertarias* lo hace en Mujeres Libres, una organización feminista próxima al sindicato CNT (Confederación Nacional del Trabajo) cuyo brazo político era la FAI (Federación Anarquista Ibérica).

el riesgo de cancelar el sustrato político. Ciertamente, *Tierra y libertad* resuelve con mayor éxito que *Libertarias* estas cuestiones. De hecho, para Orwell era importante que el conflicto no fuese entendido como un mero enfrentamiento bélico, sino como un acontecimiento revolucionario, que *Tierra y libertad* traslada con un subtítulo que etiqueta el filme como “una historia de la revolución española”.

Este contexto político y el ambiente revolucionario se trasladan con intensidad desde la banda sonora: el himno anarcosindicalista *A las barricadas* será el *leitmotiv* de ambos filmes —aunque con diferentes orquestaciones—, que se escuchará repetidamente acompañando las secuencias climáticas. Así, en el arranque del relato de la guerra, lo escucharemos sobre imágenes de archivo, que en ambos casos se diegetizan: en *Tierra y libertad*, a través de una proyección destinada al reclutamiento de voluntarios extranjeros; y en *Libertarias* —donde entre las imágenes de archivo se insertan también las ficcionales—, con un virado a color a partir del cual dará comienzo la ficción. El uso de imágenes-documento se emplea en ambos casos para dar legitimidad al relato ficcional como una forma de testimonio histórico.

Aunque el relato original de Orwell está cargado de reflexiones políticas, a partir de las cuales se va apreciando su progresivo desencanto —hacia el final de su novela indica que “resultaba difícil pensar en la guerra tan ingenua e idealistamente como antes” (136)—, dedica dos capítulos completos a explicar aquello que él mismo no comprendió hasta mucho más tarde: el entramado de partidos, sindicatos, posiciones ideológicas y sus relaciones, así como el papel de la prensa nacional e internacional en el relato de los acontecimientos que llevaron a la ilegalización del POUM y a la detención de sus cargos y militantes por traición y colaboración fascista. Como escribe, “en tanto miliciano, se era soldado contra Franco, pero también un peón en un gigantesco combate que enfrentaba a dos teorías políticas” (187). Sin embargo, estos capítulos se reubican en la última edición inglesa que publica Penguin Books en 1989, respetando los deseos póstumos de Orwell para colocarlos como apéndices, incluso avisando al lector: “quien no esté interesado en los horrores de la política partidista, hará bien en saltarse estos fragmentos” (186).

Para trasladar estas disertaciones políticas al filme con cierta coherencia, Loach crea algunas secuencias en las que, a través de con-

versaciones improvisadas con actores no profesionales, se exploran los diferentes matices y los enfrentamientos ideológicos que se produjeron alrededor de algunos temas. Los actores, que se eligieron por ser capaces de defender las diferentes posturas políticas, y que hubiesen podido ser milicianos y campesinos en los años treinta, discuten sobre la colectivización de las tierras durante más de doce minutos. Para Loach, se trata de la secuencia de mayor importancia del filme, donde se traslada un dilema honesto (en Porton y Loach 30), y el modo en el que se planteó el rodaje estaba encaminado a mostrar este dilema. Como indicaba la actriz Iciar Bollaín, que interviene en esta secuencia, “Cuando hice *Tierra y libertad* disfruté muchísimo, es muy divertido no saber qué va a pasar. Como no sabes lo que te van a decir, tienes que escuchar. [...] Y eso da mucha verdad, porque las cosas ocurren (en Hernández Miñano et al. 80).

Por otra parte, es evidente que en *Libertarias* existe un claro intento de colocar a las mujeres en el primer plano, en línea con el movimiento de Mujeres Libres que representa, aunque se las termine enclausrando en su papel tradicional (Domínguez 185). Sin embargo, como señala Helena López, Aranda realiza una construcción que discurre entre el melodrama y lo cómico, a veces rozando el esperpento, y que, al romantizar lo político, lo anula (López online). Pero es ahí precisamente, en los diálogos hilarantes y mordaces, a veces surrealistas, y las secuencias con guiños paródicos al cine fantástico y de terror, donde se identifican las licencias de autor que caracterizan la obra del director (Berenguer et al. 182).

Como ocurre en la novela, las disertaciones políticas feministas más programáticas quedan contenidas en los discursos del personaje de Concha, frente al que Pilar hará una interpretación más emocional con la que conseguirá una mayor implicación. Suyas serán las palabras que contestan la posición política en una asamblea en la que se insta a las mujeres a apoyar la revolución desde la retaguardia: “Somos anarquistas, somos libertarias, pero también somos mujeres y queremos hacer nuestra revolución. [...] Queremos pegar tiros para poder exigir nuestra parte a la hora del reparto” (*Libertarias* 00:36:16-35). Sin embargo, lo que están reclamando, en realidad, es el derecho a ser como un hombre, un discurso que en el fondo no altera las estructuras heteropatriarcales.

La transformación de sor María en una monja libertaria, que cambia los evangelios por fragmentos de *El libro eterno* de Mijaíl Bakunin, será clave en el desarrollo narrativo. No obstante, su retrato de novicia inocente, de sensualidad *naïf*, junto al de las prostitutas lascivas y las milicianas masculinizadas, no hace sino una proyección de variadas fantasías masculinas, como defiende Helena López (online). Además, el filme fue duramente criticado por la falta de rigor histórico (Sánchez-Biosca 297). Sin embargo, pese a las críticas que desde una concepción feminista contemporánea podemos hacer, lo que tanto la novela como el filme sí ponen de manifiesto con absoluta crudeza es que las mujeres en una guerra son siempre doblemente víctimas, por su ideología y por su condición de mujeres. Algo que seguimos viendo en las guerras actuales.

El rodaje como acontecimiento visual. Obra fotográfica contemporánea derivada

A diferencia de la literatura y del cine, campos de creación muy prolíficos sobre la guerra civil, la relación de la creación fotográfica con este episodio histórico ha sido muy diferente. Hasta el año 1999 apenas existen obras de creación contemporánea sobre la guerra, y prácticamente toda la atención —especialmente desde la llegada de la democracia en 1978— se dedica a recuperar y reeditar el archivo de las fotografías originales del periodo 1936-1939, con especial énfasis en el fotoperiodismo de autor. Este silencio, que atañe específicamente a la creación fotográfica y la posterior eclosión memorialista que ha tomado forma mayoritariamente en proyectos de corte fotoperiodístico o documental, ha sido cartografiado por el historiador Antonio Ansón en su estudio sobre la fotografía de la memoria y desmemoria de la guerra (2016, 2019), en el que aborda las creaciones fotográficas contemporáneas que se producen hasta 2016.

No obstante, durante los últimos años, y especialmente a partir de 2019 —fecha en la que coinciden las publicaciones de diferentes proyectos fotográficos contemporáneos sobre la guerra civil—, observamos un giro en el que la aproximación documental se hibrida con las prácticas y procesos artísticos para crear un espacio de representación más complejo y ambiguo que activa procesos de reflexión sobre nuestra memoria histórica, a través de estrategias de participación activa en

la lectura. Estos nuevos proyectos que surgen de una generación de la “memoria colectiva” se editan como fotolibros e “inauguran una forma de posmemoria específicamente fotográfica, tanto por cuestiones generacionales, contextuales, discursivas y de publicación” (Martín Núñez, “De la memoria” 470).

En este contexto es donde debemos ubicar la creación y publicación de los dos trabajos fotográficos creados a partir de las fotografías tomadas en los rodajes de las dos películas que nos ocupan: *Tierra y libertad* de Paco Rangel (Polvora Verlag, 2021) y *Memorias revolucionarias* de Martí Llorens (Mestizo, 1999)⁷. Las fotografías de ambos fotolibros se realizan antes de la eclosión de la fotografía memorialista que se produce en torno al año 1999, en 1994 y 1996, y se adelantan a toda la obra fotográfica que comenzaría a crearse unos años después, coincidiendo con las primeras exhumaciones realizadas bajo criterios científicos (Etxeberria, 2020). Sin embargo, como los filmes, suponen dos casos antagónicos, tanto por el enfoque discursivo que proponen como por los procesos de creación y publicación.

Tierra y libertad es un fotolibro de pequeñas dimensiones que el artista Paco Rangel publica en 2021, a modo de álbum, con las fotografías que tomó en el rodaje de la película 27 años antes. Pionero del copy-art y consagrado a la pintura desde los años setenta, es testigo en Mirambel, un pequeño pueblo situado en la comarca del Maestrazgo de Teruel, del rodaje dirigido por Loach en 1994. Toma y guarda las fotografías en su archivo personal. En junio de 2021 Rangel asiste a una presentación con motivo de la exposición de *El laberinto mágico* de Julián Barón —uno de los fotolibros que identifican el giro a la posmemoria fotográfica que hemos señalado antes— y le muestra al autor estas fotografías, que acaba editando junto al propio Rangel. Gracias a este empuje, las fotografías se publican finalmente como un fotolibro en diciembre de 2021.

⁷ Ambos libros forman parte del Archivo de Memoria Fotográfica de la Guerra Civil creado en 2022 que reúne más de 75 publicaciones de creación fotográfica contemporánea sobre la Guerra Civil. Se puede consultar online en www.memoriafotograficadela-guerracivil.uji.es y tomó forma en la exposición *Ecós de la memoria. Fotolibros del presente* en el Museu de Belles Arts de Castellón (España) entre el 11 de mayo y el 9 de julio de 2023 comisariada por Marta Martín Núñez, directora también del archivo.

La aproximación de Rangel al rodaje de la película obedece a un estilo documental. Sus fotografías dan cuenta de algunas de las secuencias rodadas en la plaza de la iglesia de Mirambel, así como de las pausas del rodaje a modo de los clásicos *making of*. No obstante, el libro se organiza en dos partes claramente diferenciadas. Las fotografías de la primera parte, en blanco y negro, podrían parecer fotografías originales de la guerra, en las que vemos retratos de milicianos, y campesinos y campesinas de los años treinta. Salvo en una de las fotos, en la que se observa al equipo de la película, ninguna de las demás da cuenta de que se trata de un rodaje. Sin embargo, un retrato de Ken Loach situado en el centro del libro produce un giro, y la segunda parte muestra, ahora en color, fotografías donde los personajes de época se mezclan con equipos técnicos y operarios (figura 9).



Figura 9. *Tierra y libertad*, Paco Rangel (Polvora Verlag, 2021). Elaboración propia.

El trabajo de Rangel es importante porque pone en cuestión el silencio fotográfico que señala Ansón, ya que prueba que sí existen miradas fotográficas contemporáneas a la guerra que provienen de lo que él llama “la generación del olvido” (“Hijos del agobio” 13). Solo que, como vemos en este caso, se trata de trabajos que no habían encontrado aún una forma de ver la luz y, solo en un contexto como el actual, que favorece otros modos de recuperación de la memoria, ha sido posible rescatarlos. Por tanto, es posible que existan en otros archivos privados creaciones fotográficas que, por diversas causas, todavía no conozcamos.

Del mismo modo, *Memorias revolucionarias* de Martí Llorens es un pequeño fotolibro que surge de unas fotografías que el autor toma cuando se ve sorprendido por el rodaje de *Libertarias* en las calles de

Barcelona, y que después realiza también en La Fresneda, un pueblo de Teruel. Sin embargo, en este proyecto, las fotografías no esperan décadas a ser publicadas: el trabajo se publica en un pequeño libro a modo de álbum en 1999. Y las fotos no dan cuenta del rodaje en sí. Llorens fotografía a los actores y extras del rodaje caracterizados como milicianos para (re)crear con ellos retratos ficcionales de los hombres y mujeres que lucharon en el frente de guerra defendiendo la república. Las fotografías adquieren cuerpo, y en él quedan marcados, en la superficie del papel, el desgaste y los rasguños del tiempo. Después son coleccionadas en un álbum de origen incierto en el que, de forma bastante torpe, se ha anotado con una máquina de escribir algunos datos sobre ellas —fechas, lugares, dimensiones, o inscripciones al dorso— que nos permiten deducir parte de las historias que encierran, como la de un miliciano presentando a una chica: “Carmen, a quien aún no conocéis” probablemente a sus padres, o a un grupo de amigos... y creando así un recuerdo.

El álbum supone, pues, una colección aleatoria de fotografías encontradas, rescatadas y archivadas por alguien que consigue guardar estos recuerdos (figura 10). Para Ansón, “inventa un tesoro para hacerse con una memoria prestada y devolverles un nombre” (“Hijos del agobio” 18). Para el lector que se encuentra con el álbum será irrelevante si estas personas existieron o son puras creaciones ficcionales, pues lo que hacen es evocar y confrontarnos con las historias que resuenan en nuestros propios álbumes familiares y las memorias relatadas u ocultadas que guardamos. En este sentido, el análisis de Song sobre el proyecto señala cómo “Previous exposures to images of war, photographs of those who have participated in them, and our familial relationship to them make Llorens’s photographs not only plausible, but real” (378). El álbum familiar, convertido en dispositivo artístico, interpela así directamente la construcción de nuestra propia memoria personal (Martín Núñez et al. 1081).

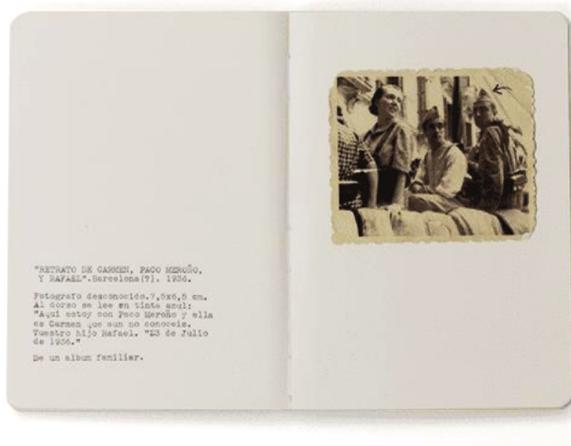


Figura 10. *Memorias revolucionarias* (Mestizo, 1999), Martí Llorens [t.ly/zcKk].

Memorias revolucionarias supone un hito en la forma en la que se ha recuperado la memoria fotográfica de la guerra, porque se adelanta veinte años a los ejercicios de posmemoria de enfoques creativos que se están realizando en la actualidad, transitando la delicada línea entre lo real y lo ficticio. Mientras los demás trabajos fotográficos que comenzarán a realizarse a partir del año 2000 adoptarán aproximaciones documentales mucho más mostrativas y literales, Llorens se permite —probablemente inspirado por la ficción fílmica— construir fragmentos de vidas sorprendidas por la guerra y dejar en la imaginación del lector múltiples vacíos y huecos por completar.

Al mismo tiempo, este trabajo supone también una primera reflexión sobre las relaciones entre la propia memoria y la representación fotográfica, porque, como indica el autor en el texto de presentación del proyecto, “la memoria de nuestro pasado reciente (...) se fabrica y sustenta a base de imágenes fotográficas”⁸. Esta reflexión metadiscursiva sobre el rol de la fotografía en la construcción de mundos —presentes y pasados— solo ha sido abordada en relación a la guerra civil en los fotolibros actuales, publicados a partir de 2019. Es un proyecto que se adelanta a su tiempo y que, por ello, será un interesante antecedente para la fotografía que eclosionará solo unos años después.

8 Recuperado de la web personal del autor [t.ly/X6GQ].

Ambos fotolibros, *Tierra y libertad* y *Memorias revolucionarias*, pese a estar creados con intenciones, procesos y tiempos de publicación muy diferentes, coinciden en apuntar a los rodajes de las películas como *acontecimientos visuales* de los que nutrirse para construir discursos propios y poner en imágenes la memoria de la guerra. Porque trabajar la memoria fotográfica implica preguntarse cómo representar los acontecimientos del pasado cuando ya no son fotografiables, cómo mostrar o evocar lo que ya ha dejado de existir y cómo conectar el pasado olvidado con el presente para hacerlo relevante.

Conclusiones

El análisis de las adaptaciones y diálogos establecidos entre relatos literarios, películas y obra fotográfica histórica y contemporánea que hemos realizado, a propósito de *Tierra y libertad* y *Libertarias*, nos ha permitido observar cómo los relatos y los imaginarios han fluido con cierta flexibilidad para proponer obras que recuperan la memoria de la guerra civil. Dejan así una huella escrita en papel y en celuloide que, a su vez, remite a otras huellas. Los lenguajes mutan —literarios, audiovisuales, visuales—, como también las aproximaciones —autobiográficas, documentales, ficcionales—, pero el gramaje permanece.

El relato de George Orwell, publicado originalmente en 1938 como una novela autobiográfica basada en su experiencia personal de la guerra, se recupera desde la ficción audiovisual en 1995, poniendo en valor esa mirada desde el presente hacia el pasado. Y, en 2021, el libro de Paco Rangel recupera la memoria de la película con otra mirada desde otro presente hacia otro pasado. Por otra parte, *Libertarias* nace como un guion que deviene novela en 1981 para convertirse quince años después en película, mientras su rodaje inspira el fotolibro *Memorias revolucionarias* que, publicado en 1997, se adelanta veinte años a una representación de creación fotográfica de la guerra que plantea una reflexión sobre la naturaleza de nuestras propias imágenes del pasado.

Todas las obras analizadas en este artículo se crean en un momento previo al surgimiento de la memoria histórica como una preocupación social de cierto alcance, que se iniciaría en el año 2000 con las primeras exhumaciones de las fosas comunes de los represaliados de la guerra y la dictadura y que la Ley de Memoria Histórica refrendaría en 2007, y después, la de Memoria Democrática, en 2022. Y ponen el foco en

aspectos de la guerra civil entonces poco conocidos, lo que revela el gran poder de la ficción para llamar la atención sobre acontecimientos históricos. El escritor Javier Cercas, en su conferencia *La tercera verdad*, con la que inauguró la cátedra Weidenfeld 2015 de la Universidad de Oxford, decía que:

la historia y la literatura persiguen en principio objetivos distintos; podríamos decir que ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas [...]. La verdad de la historia, de este modo, sería una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinados hombres en un determinado momento y lugar; por el contrario, la verdad de la literatura [y del cine, e incluso de algunos usos de la fotografía, añadimos nosotros] sería una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que nos pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar. (34)

Así, lo que ambas novelas, ambos filmes y la obra fotográfica contemporánea que deriva de ellos nos muestran —incluso desde la dramatización del pasado, desde la mirada maniqueísta y romántica, desde las inexactitudes factuales y las tramas ficcionales— es el relato de un pasado silenciado, pero no solo por su valor de pasado, sino más bien por la forma en la que ese pasado se relaciona con nuestro presente. La literatura, el cine y la fotografía abren una vía para una recuperación de la memoria —que siempre es problemática porque siempre es selectiva, moldeable y personal— que queda escrita de forma explícita en la curiosidad de la nieta en *Tierra y libertad*, en la misión compiladora del hijo-narrador de *La monja libertaria* y en las notas del álbum de *Memorias revolucionarias*. Y en esta aproximación, aunque no puedan —ni deban— sustituir el relato histórico, sí confrontan al espectador con su propia memoria.

Referencias bibliográficas

Ansón, Antonio. “En busca de la memoria perdida. La Guerra Civil y la fotografía española contemporánea”. *Archivo Español de Arte*, vol. 89, no. 354, 2016, pp. 151-164, doi: 10.3989/aearte.2016.10.

———. *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*. Producciones de Arte y Pensamiento, 2019.

- Arroyo Jiménez, Lorna, y Hugo Doménech Fabregat. “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, no. 10, 2015, doi: 10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5982.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2008.
- Berenguer Úbeda, Jorge, et al. “Libertarias: el discurso hedonista de Vicente Aranda”. *Área Abierta*, vol. 19, no. 2, 2019, pp. 177-198, doi: 10.5209/ARAB.60116.
- Blanco, Manuel, y Arnau González. “La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campaña. Análisis fotográfico e histórico”. *Historia y Comunicación Social*, vol. 25, no. 2, 2020, pp. 309-321, doi: 10.5209/hics.69993.
- Cadenas Cañón, Isabel. *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Cátedra, 2019.
- Capa, Robert. *Slightly out of focus*. Random House, 2001.
- Cercas, Javier. *La tercera verdad*. Flash, 2016.
- “CinematographyStyle:BarryAckroyd”. *Youtube*, creadoporInDepthCine, 2022, www.youtube.com/watch?v=CzoHcYFh56c&t=206s.
- Crusells, Magí. “Land and Freedom. Homenaje de Ken Loach a una revolución que fue aniquilada”. *Filmhistoria*, vol. 5, no. 2-3, 1995.
- Domínguez, Carmen. “Mujeres y revolución en tres películas españolas de los noventa”. *International Journal of Iberian Studies*, vol. 19, no. 3, 2006, pp. 169-186, doi: 10.1386/ijis.19.3.169_1.
- Etxeberria, Francisco., coordinador. *Las exhumaciones de la Guerra Civil y la dictadura franquista 2000-2019. Estado actual y recomendaciones de futuro*. Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2020.
- Fernández-Hoya, Gema, y Luis Deltell Escolar. “La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, vol. 32, 2021, pp. 35-50.
- Golob, Saphanie. R. “Volver: The Return of/to Transitional Justice Politics in Spain”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, no. 2, 2008, pp. 127-141, doi: 10.1080/14636200802283647.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Shangrila, 2011.

- Hernández Miñano, Pablo, et al. "Filmar / ser filmada. El trabajo actoral según Icíar Bollaín. Cineasta y actriz". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, vol. 19, 2015, pp. 68-80.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia UP, 2012.
- Labanyi, Jo. "The Politics of Memory in Contemporary Spain". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, no. 2, 2008, pp. 119-125, doi: 10.1080/14636200802283621.
- López, Helena. "Mujer, violencia, espectáculo: la guerra civil española en 'Libertarias' (1996) de Vicente Aranda". *Sens public*, 2005, sens-public.org/articles/173/.
- Llorens, Martí. *Memorias revolucionarias*. Mestizo, 1999.
- Martín Núñez, Marta. "De la memoria a la posmemoria de la Guerra Civil a través del fotolibro: la generación de la memoria colectiva". *Historia y Comunicación Social*, vol. 27, no. 2, 2022, pp. 469-482, doi: 10.5209/hics.77798.
- _____. "Entre la narrativa, la poética y la cinética. La complejidad discursiva del fotolibro español contemporáneo". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 99, 2022, pp. 113-149, doi: 10.1080/14753820.2021.2021681.
- Martín Núñez, Marta, et al. "Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar". *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, no. 4, 2020, pp. 1065-1083, doi: 10.5209/aris.66761ARTÍCULOS.
- Marzal Felici, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra, 2007.
- Morales Flores, Mónica. "El Arxiu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, no. 13, 2016, doi: 10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6059.
- Nieto Ferrando, Jorge. "Introducción al cine de ficción sobre la Guerra Civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 25, 2016, pp. 803-823, doi: 10.5944/signa.vol25.2016.16930.
- Orwell, George. *Homenaje a Cataluña*. Virus editorial, 2012.

- Parras Parras, Alicia, y J. R. Cela. "Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil española (1936-1939)". *Historia y Comunicación Social*, vol. 19, 2014, pp. 113-131, doi: 10.5209/rev_HICS.2014.v19.47288.
- Porton, R., y Ken Loach. "The Revolution Betrayed: An Interview with Ken Loach". *Cinéaste*, vol. 22, no. 1, 1996, pp. 30-31.
- Quílez Esteve, Laia. "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional". *Historiografías*, vol. 8, 2014, pp. 57-75, doi: 10.26754/ojs_historiografías/hrht.201482417.
- Quílez Esteve, Laia y Araüna, Núria. "Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, vol. 28, 2019, pp. 209-222.
- Rabinad, Antonio. *La monja libertaria (Libertarias)*. Círculo de lectores, 1996.
- Rangel, Paco. *Tierra y Libertad*. Polvora Verlag
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Alianza Editorial, 2006.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Ediciones Paidós, 2000.
- Song, H. Rosi. "Visual Fictions and the Archive of the Spanish Civil War". *MLN*, vol. 129, no. 2, 2014, pp. 367-390, doi: 10.1353/mln.2014.0028.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House, 2010.
- Sousa, Jorge Pedro. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2003.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Ediciones Paidós, 2008.
- Vega de la Rosa, Carmelo. *Fotografía en España (1839-2015)*. *Historia, tendencias, estéticas*. Cátedra, 2017.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer la ayuda y el intercambio de ideas y las conversaciones mantenidas con las catedráticas Jordana Mendelson y Jo Labanyi sobre las películas, los procesos de adaptación y los fotolibros que analizamos en este artículo que se produjeron durante una estancia de investigación en la New York University financiada por la GVA (código CIBEST/2022/120) durante agosto y septiembre de 2023.

Sobre el uso de imágenes

Las imágenes incluidas en este artículo utilizadas a modo de figuras son elementos centrales del análisis, realizado únicamente con fines científicos en el ámbito académico. Se acogen, así, al artículo 32 del TRLPI (según el Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), que establece como lícito la inclusión dentro de una obra propia de fragmentos de otras ajenas, tanto de naturaleza escrita, como sonora o audiovisual. Igualmente, autoriza la inclusión de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre y cuando estemos ante obras ya divulgadas y su inclusión se haga a modo de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Todas las imágenes están debidamente acreditadas y referenciadas y los derechos pertenecen a sus respectivos autores.