



IKER
GAZTE
NAZIOARTEKO
IKERKETA EUSKARAZ

V. IKERGAZTE NAZIOARTEKO IKERKETA EUSKARAZ

2023ko maiatzaren 17, 18 eta 19a
Donostia, Euskal Herria

ANTOLATZAILEA:
Udako Euskal Unibertsitatea (UEU)



Aitortu-PartekatuBerdin 3.0

GIZARTE ZIENTZIAK ETA ZUZENBIDEA

Oroimen historikoa Zinema
garaikidean: Gerra Zibilaren
irudikapena konplexutasunetik
abiatuz

Ander Goikoetxea Pérez

135-144 or.

<https://dx.doi.org/10.26876/ikergazte.v.02.17>

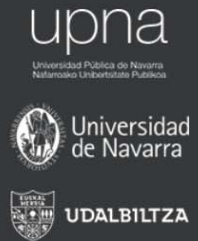
ANTOLATZAILEA:



BABESLEAK:



LAGUNTZAILEAK:



Oroimen historikoa Zinema garaikidean: Gerra Zibilaren irudikapena konplexutasunetik abiatuz

Historical memory in contemporary cinema: The representation of the Civil War from complexity

Ander Goikoetxea Pérez
Komunikazioa
ander.goikoetxea@ehu.eus

Laburpena

Ikerketa lan honek bi zutabe ditu: oroimen historikoa eta zinema. Garrantzitsua da Guda Zibila jorratu duten XXI. mendeko filmen edukiak aztertzea, gizartearen eta zinemaren arteko harremana ulertzeko. Gure ikerketa-lanaren objektuak artefaktu-filmikoak dira, eta haien azterketari esker, helburu dugun garaiaren errepresentazioaren irakurketa egin daiteke. Ikerlana ekoizpen fikzionaletan ipintzen du arreta eta, unibertso beraren konplexutasuna sinplifikatzeko, lagina murriztu behar izan da azterketa sakonago baten alde; horregatik, egileak aurkeztutako estrategia-sorta batzuei jarraituz, XXI. mendean ekoiztutako fikzio guztietatik lauk behin betiko lagina osatu dute. Oro har, gerraren konplexutasuna aintzat hartzen dute eta, gerran bi taldeetan beti biktimak eta borroeroak daudela onartzen dute.

Hitz gakoak: oroimen historikoa, zinema, Gerra Zibila, analisi filmikoa, fikzioa, ikus-entzunezko narratiba

Abstract

This research work is based on two pillars: historical memory and cinema. The 21st anniversary of the Civil War is important. analyse the content of subordinated films in order to understand the relationship between society and cinema. The objects of our research work are of fictional artifact and its study allows us to make a reading of the representation of the time we are heading. The study focuses on fictional productions and to simplify the complexity of the universe itself it has been necessary to reduce the sample in favor of a deeper analysis, so following a series of strategies presented by the author, the XXI. Of all the fictions produced in the twentieth century, four have formed the final sample. They generally take into account the complexity of the war and recognize that there are always victims and executioners in both groups.

Keywords: historical memory, film, Civil War, film analysis, fiction, audiovisual narrative

1. Sarrera eta motibazioa

Diktaduratik demokraziarako bidean, beste herri batzuetako prozesuetan ez bezala, Trantsizioak zauriak irekita utzi zituen Estatu espainiarrean. Aurreko garaiko interesik ezaren aurrean, milurteko berriarekin, 'oroimenaren leherketa' gertatu da, gizartearen espektro zabalak iragan gatazkatsu eta mingarriari helduz. Hala, mende berria 'memoria historikoa' deritzona berreskuratzeko ahaleginarekin iritsi zaigu, kontzeptu hori Gerra Zibilera eta frankismoa mugatu delarik ia eskusiboki. Aro berri honetan, frankismoaren biktimen oroimena kontzeptualizatuz joan da, egia bilatuz eta gertatutakoa ikertuz, oroitzapenarekin batera, gerra galdu eta errepresioa jasan zutenei inoiz ez bezalako aitorpena eskaintzeko. Bat-batean, iraganeko hainbat memoriak lekua hartu zuten gizartean, Gerra Zibilaren interpretazioari, diktadurari eta Trantsizioari buruzko eztabaida sutuak sortuz. Joera berri horren aztarnak gizartearen esparru askotan antzeman ditzakegu: kazetaritzan, ekoizpen kultural ezberdinetan, politikan, zientzietan, zuzenbidean, maila akademikoan... XXI. mendean lehen hamarkadan ordura arte isilarazitakoei espazio publikoa eskainiz, Estatu espainiarrean memoria-gatazka bat eman da, oraindik ez baitago

akordio sozial eta politikorik iragan hurbilaren prozesamenduari buruz. Frankismoaren biktimak aitortzeko eskakizunek eta memoria historikoa berreskuratzeko ahaleginek eskuin politikarekin zerikusia duten hainbat talderen aurkakotasunarekin egin dute topo; izan ere, haien ustez, memoria berreskuratzea «iragana mugiaraztea» da, Trantsizioan argudiatu zen bezala, eta «zauri zaharrak irekitzeko» baino ez dute balio. Gizartearen jarrera irmoari esker, ordea, ordura arte inoiz eman ez ziren ekimenak egin dira diktaduran egindako giza eskubideen aurkako krimenak argitzeko, oztopo askoren artean. Testuinguru honetan, asko dira memoria historikoa modu batera zein bestera jorratu duten ikus-entzunezkoak.

Memoria historikoa lantzen duten fikziozko ekoizpenak ikertuz, alde batetik, zein oroimen historiko mota igortzen duten, zein gako dituzten eta horien komunikazioa behar bezala funtzionatzea ahalbidetzen duten barne mekanismoak ezagutu nahi izan ditugu. Bestalde, historiaren beraren irakurketa eskuratu nahi izan du, eta horretarako oso egokia izan da horren inguruan dauden istorioak aztertzea. Gure ustez, garrantzitsua da memoria historikoa -Errepublika, Gerra Zibila, diktadura-, jorratu duten XXI. mendeko filmen edukiak aztertzea, gizartearen eta zinemaren arteko harremana ulertzeko.

2. Arloko egoera eta ikerketaren helburuak

Bere funtzioaz jabeturik, ikerketa honen helburua memoria kolektiboaren garrantzia ezagutzea da, baita espainiar Estatuak azken hamarkadetan izan duen bilakaera sozial eta politikoaren ondorioz, zinemak joera horrekin bat egin ote duen. Horretarako, gertaera traumatiko batetik –Espainiako Gerra Zibila– sortutako ekoizpen kulturalak aztertu ditugu. Ikerketa honen oinarria da gizarteak, politikak eta zinemak elkarri eragiten diotela, eta memoria historikoaren gaia ez dela salbuespena. Bereziki interesgarria da zinema erabiltzea memoria historikoari buruzko egungo interpretazioa aztertzeko; hala, gerrari eta gatazkari lotutako memoria kolektiboaren irudikapenak zeintzuk izan diren zehaztea da lan honen helburu nagusia.

Ezin dugu ahaztu, Rosenstonekin (1997) bat eginez, zinemak ez duela historia islatzen, baizik eta memoria historikoa sortzen duela¹, artefaktu filmikoa eraikuntza-lan bat den heinean. Eta, errealitatearen eraikuntza diskurtsiboa da; diskurtso sozial desberdinen bidez eraikitzen dugun pentsamoldea. Horregatik, filmak beren testuinguru historiko, politiko, sozial eta kulturean kokatu behar dira. Hau da, zinema eta gizarte elkarri eragiten dioten bi esparru dira: gizarte bakoitzak bere interes eta ezaugarri soziopolitiko-ideologikoak ditu, eta zinemagilearen bidez ezaugarri berezi horiek zinemari eragiten diote, zinemagilea gizartearen barruan dagoen heinean. Eta, era berean, zinemak gizartean eragiteko gaitasuna du, bere ezaugarriek esker. Zinemak eta gizarteak elkar elikatzen duten unibertso horretan, filmek diotenari berebiziko arreta eskaini diogu, irudiak oso egokiak baitira gizarte batek garai jakin batean irudikatu eta sortu duena azaltzeko. Analisi honetan, ordea, orainalditik eginda dagoen heinean, gure hausnarketak orainaren eta iraganaren arteko harreman estu horren galbahetik igaro behar du.

Gatazka hura irudikatzeko egileek konplexutasuna adierazi nahi izan dutela da ikerketa hau abiatzeko hipotesi nagusia. Eta horri eutsiz, behaketa-eremu bat eta galdera-eremu bat planteatu ditugu, ikertzailearen eta ikerketa-objektuaren arteko solasaldia sortzeko. Ikerketa honen helburu nagusia XXI. mendean Estatuko zinemak zer nolako oroimen historikoa irudikatu duen ezagutzea da. Hortik abiatuta, zinema lau ikuspuntutatik aztertzen da, baita haren eta gizartearen arteko elkarreaginak ere. Lehenik eta behin, zinemak II. Errepublika, 1936ko estatu-kolpea eta ondorengo gerra eta diktadura erakutsi dituen ezaugarriak aurkeztea. Bigarrenik, zinemak ideiak eta kontzeptuak transmititzeko duen gaitasuna, eta horren bidez memoria historikoa nola irudikatzen eta sortzen den. Azken bi helburuak zinemaren eta gizartearen arteko elkarrekintzari buruzkoak dira: alde batetik,

¹ Nolanahi ere, filmak gutxieneko baldintza batzuk bete behar ditu, edozein filmak ez baitu memoria historikoa eratze gaitasunik.

errealitate sozialak zineman izan duen eragina; bestetik, zinemak zein errealitate berriak eraikitzen dituen.

Kontakizunak zineman sortzen duen hunkipena oso garrantzitsua da: gure zuntz sentibera ukitzen du, sentipenak sustatzen ditu eta pentsamendua aktibatzen du. Horretarako, planifikatu, sistematizatu eta irudia eta soinuarekin uztartu behar dira. Era berean, alor hau oso interesgarria bada ere, ikus-entzulearengan sortzen dituzten sentipenak ikerketatik at geratu dira. Halaber, filmen eragin sozial eta politikoa ikerketa honetatik kanpo geratu da; hemen ez da neurtzen filmak gizartean eragiteko duen gaitasuna. Filmaren barruan aurki ditzakegun elementuak doktore tesi honetan aztertutakoak dira, Metzke (2002) *film-egitate* deitzen duena, testu filmikoaren materialtasuna (Zunzunegui, 2007, 52. or.).

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

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

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

2.1. Historia eta oroimen historikoa

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

George Orwellek historia garaileek idazten dutela zioen eta, beraz, etengabe berridazten da. Honek nolabaiteko arrazoia du atzean, gertaera beretatik ikuspegi ezberdinak atera baitira garai ezberdinetan. Bi ildo nagusi daude historiaren inguruan: batzuek hermetikotzat jotzen duten bitartean, beste hainbatentzat aldatu egiten da denboraren poderioz. Gauzak horrela, Pierre Norak (1997) dio ez direla historia eta memoria nahastu behar. Historia iraganeko gertakizun nabarmenenen erregistroa da, eta memoriak, berriz, uneoro eraikitzen eta suntsitzen dira. Maneiatu eta aldatu egin daitezke. Oroimen historikoa gure buruan iraganaren pertzepzioa aldatzen den bezala aldatzen da. Hain zuzen ere, ikerlari horri egotzen zaio memoria historikoaren kontzeptua.

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

Aitzitik, autore batzuek diote historia ere etengabe aldatzen ari dela. Adibidez, Robert A. Rosenstonek dio historia, idatzizkoa barne, gertakizunen berreraiketa dela, eta ez isla zuzena; halaber, zientzia historikoa Mendebaldean une jakin batean egiten den produktu kultural eta ideologikoa da: «dicha ciencia no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado» (Rosenstone, 1997, 19-20. or.).

Beraz, historia itxia da, eta memoria, irekia, urteak pasa ahala aldatuz doana. Bi garaien artean –iragana eta oraina– dagoen iragazkortasuna aztertuz bereiz daitezke historia eta memoria (Moral, 2012): historia iraganetik kanpo bakarrik landu daiteke; memoria, berriz, iraganaren eta orainaren arteko harremanetik abiatuta egiten da, batetik bestera jauzi eginez. Nolabait esateko, memoria kolektiboa egungo esperientzia politikoetatik sortzen da. Ikerlan

honen autoreak, eztabaidak eztabaida, lan honetarako historia eta memoriaren arteko bereizketa hori errespetatzearen alde egiten du.

2.2. Oroimen historikoaren bilakaera demokrazia garaiko gizartean eta politikan

Memoria historikoa gai gori-goria da espainiar Estatuan duela urte batzuetatik. Adibide adierazgarriena Francisco Francoren gorpuzkiak Erorien Haranetik ateratzeko prozedura osoa izan da. Trantsizioak ez zion ohorezko hilobia ukatu diktadoreari, eta, 1978ko konstituzioa onartu ondoren ere, 36ko estatu-kolpea gidatu zuenaren gorpua berak aukeratutako tokian egon da 2019ra arte.

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

Baina, Espainiak badu beste ezaugarri bereizgarri bat memoriak hartu duen garrantzia ulertzeko: belaunaldi-aldaketa. Ikerlari askoren iritziz, aro berri honen gakoa belaunaldi aldaketa da, hau da, gerra bizi izan dutenen bilobak dira gaiari eutsi diotenak (Juliá Díaz, 2003; Aguilar Fernández, 2004; Saz, 2007; Pagès i Blanch, 2015). Belaunaldi horrek ez du harreman zuzenik gerrarekin bere aitona-amonek bezala, eta ez du ere bere gurasoek Trantsizioaren garapenean izan zuten ardura. Belaunaldi horretako historialari, kazetari, politikari, ekintzaile, idazle, zinemagile eta herritar ugari eginkizun garrantzitsua bete dute gaiari buruzko eztabaida publiko baten sorreran. Hala, belaunaldi gazteenek milurtekoaren hasieran oroitezari aurre egiteko beharra sumatu zuten, eta joera hori ildo bihurtu zen hurrengo urteetan. Asko dira gai hori berreskuratu behar dela uste duten historialariak.

2.3. Historia eta zinema

Azken hamarkadetan, zinema iraganeko dokumentua bilakatu da, idatzitako testuak eta dokumentu ofizialak jasotakoa osatzen duen informazio-iturri gisa. Are gehiago, maila akademikotik at, ikus-entzunezko medioa biztanleen gehiengoaren iturri nagusia bilakatu da gertakizun historikoetaz jabetzeko (Rosenstone, 1997). Baina, abiapuntu bezala, esan beharra dago hori ez dela beti horrela izan. Mesfidati elkar begiratzen zieten bi alor ziren zinema eta historiografia: aurreko mendean nagusi zen historia positibistak soilik onartzen zuen testuetan oinarritzea, korrante horren uste apalean horiek baitziren dokumentu zorrotz eta fidagarri bakarrak (Martínez Gil, 2013). Ez zeukaten irudia iturritzat, eta, gehienez jota, testuetan esaten zena berresteko erabiltzen zen. Zinemak, bere aldetik, bazituen beste lehentasunak –artistikoak– historiografiak ezartzen zuena zokoratuz. Logikoki, bi disziplinen arteko lehenengo harreman-puntua zinemaren historia izan zen. Harrezkero, lehenengo artearen historiak eta gero kazetaritzak eta ikus-entzunezko komunikazioak arreta berezia eskaini diete zinemaren munduari eta haren historiari, eta azken hamarkadetan aurrerapen nabarmenak egin dira, bereziki, 1970etik aurrera; izan ere, garai horretan, L. Alonsok kokatu zuen historiografia zinematografikoaren lehen hiru garaien –biografo primitiboak, kronista zaharrak eta erudito klasikoak– akademia modernoenganako atxikipena (De Pablok, 2001, 10. or.). Egoera aldatzen hasi zen Bigarren Mundu Gerraren ondoren. De Pablok azaltzen duenez, garaiaren berritze historiografiko orokorrak ekarri

zuen historiaren eta beste gizarte-zientzia batzuen arteko hurbilketa –bereziki, soziologia eta gizarte-psikologia–, eta, *Annaleseko* hirugarren belaunaldiak historia ikertzeko objektumultzo gehiago aztertzea proposatu zuen, Marc Ferro aitzindaria izanik.

Halaber, ez dirudi gertakizunen egiazkotasuna eta zorrotasuna denik historia tradizionalak daukan arrazoi bakarra zinemarekin talka egiteko: askoz ere arazo larriagoak eragiten ditu zinemak bere zainetan daraman joerak, iragana konprimitzeko eta gauza itxi batean azaltzeko –azalpen lineal batekin eta gertakizun batzuen interpretazio bakarrarekin–. Hau da, gertakizunen zergatien konplexutasuna alboratzen du filmak, eta, gainera, ez du idatzizko historiak duen zolitasuna, bestelako aukerei ateak itxiz (Rosenstone, 1997). Bi ordutako filmak ez du aukerarik ematen hausnartzeko, egiaztatzeko ezta eztabaidatzeko ere, eta horregatik, historialari askok ez dituzte filmak iturritzat jotzen. Rosenstonek, ordea, nabarmendu du ikerketa historikoak ez duela zertan eztabaidaren beharrik, izan ere, iragana adierazten duten hamaika obra daude zeinetan informazio ugari falta den eta, hala eta guztiz ere, ez du inork zalantzan ipintzen obra historikoa denik. Esparru horretan eman badaiteke, filmak eztabaidatzeko aukerarik ez emateak ere, ez litzateke oztopo izan beharko historikotzat jotzeko.

3. Ikerketaren muina

Hipotesiak egiaztatzeko, memoria historikoaren inguruko garaiko joera soziologiko nagusien eta unean uneko filmen arteko elkarrekikotasuna aztertuko dugu. Lagina osatzeko, milurteko honetan, 2000 eta 2018 artean, Espainiako Estatuan ekoiztutako fikziozko filmen lehen analisia egin da, eta horietako lau hautatu dira azterketa sakon bat egiteko, alegia, ikerketa honen muina. 2000. urtetik aurrera, memoria historikoaren testuingurua eta gertatutako aldaketa soziopolitikoak hartu dira kontuan metodologia ezartzeko.

Ikusienez, memoria berreskuratzeari dagokionez, XXI. mendearen hasierak ekimen eta gertaera berriak ekarri ditu. Horregatik jarri da abiapuntu 2000. urtea, aurreko garaitik bereizten dituen ezaugarri garrantzitsu ugari dituelako, aro berri gisa hartzeko moduan. Bestalde, ikerketa film luzeko fikziozko ekoizpenetan zentratzen da, eta, beraz, dokumentalak eta bestelako generoak hortik kanpo geratu dira. Alde horretatik, uste dugu fikzioak dokumentalak duen balio bera duela errealitate bat deskribatzeko. Aztergai dugun errealitatearen konplexutasuna handia bada ere, fikzioak errealitate gogor hura ulertzeko baliabide egokiak eskaintzen ditu.

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

Unibertso beraren konplexutasuna sinplifikatzeko, lagina murriztu behar izan da azterketa sakonago baten alde, eta horietatik lauk behin betiko lagina osatu dute. Dokumentalak, albistegiak eta fikzioak ez ezik, azken horren barruan ere aniztasun hori kontuan hartu behar da, eta, hortaz, hurbilketa desberdinak eskatzen dituzte (De Pablo, 2001, 20. or). Ikerlan honen lagina osatzeko, sailkapen bat egin da, iragana errepresentatzeko moduak aintzat harturik. Autore askok argumentu-film hainbat sailkapen proposatu dituzte, historiarekin duten loturaren arabera: horietako batzuk labur geratzen dira eta beste batzuk gainjarri egiten dira. Behin betiko sailkapen zehatzik ezean, ikerketa honek horien uztarketa bat egiten du eta fikziozko zinema historikoaren estrategia

sorta bat proposatzen du. Horrela, lehenik eta behin, iragana *bizipen-eran* irudikatu dutenak ditugu, hau da, nola bizi izan zuten ulertzen laguntzen dutenak. Bigarrenik, *berreraikitze-era* dago, egungo protagonisten esperientziatik abiatuta iragan hori ulertzen saiatzen direnak. Hirugarrenik, iraganaren *gerturaketa apurtzailea/berria* egiten dutenak, ordura arte jorratu gabeko ikuspegi batetik. Azkenik, *historia aitzakiatzat* erabiltzen dutenak, hau da, iragana istorioaren bilgarria baino ez direnak, atze-oihala.

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

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

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

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

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

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

3.1. Gatazka adierazteko simetrikatik abiatu

Gudaz aritzeko, denek ala denek gatazka bat irudikatu dute; bi alderen arteko erabateko talka. Demokraziaren alde borrokatu eta gerra galdu zutenei aitortza eskaintzen hasi den garai honetan, oso eroso litzateke ‘onen’ eta ‘maltzurren’ eskeman erortzea, baina, oro har, zinemagileek bereizketa manikeoa egiteari uko egin diote. Aztertutako lau filmetatik batek baino ez du hautatu bide horretatik istorioa garatzea, *Gernika*, hain zuzen ere. *La buena nueva* erdibidean legoke, Miguel protagonista bera erdibidean baitago, ez baitu bere burua

frankistatzen ezta errepublikatzen jotzen. Horri erantsi behar diogu fokua bando nazionalan –eta batez ere, Elizan– ipinita, errepublikarrek presentzia oso murrizta daukatela eta ezer gutxi dakigula haiei buruz.

Oro har, gerraren konplexutasuna aintzat hartzen dute eta, gerran bi taldeetan beti biktimak eta borrokoak daudela onartzen dute. Azken finean konplexutasuna da adierazten dutena, horretarako ikuspuntu ezberdinak erakutsiz. *Soldados de Salamina*ren istorioa errepublikanoen exekuzio baten inguruan dabil etengabe, non biktimak bankariak, apaizak eta goi-kargu politiko aurkariak diren. Halaber, Miralles milizianoaren borondate ona da gailentzen dena, errepublikararen zintzotasuna. *Silencio roto* urte luzeak iraun duen isilunaren haustura da, hainbat biztanleen bizipenen ahotsa. Hala ere istorio gordina ekartzen du pantaila handira; biolentzia bere adierazpide osoan, horren ondorioei arreta berezia eskainiz. Era hartan, akats ugari betetako eta estrategikoki zuzena izan ez zen borroka molde bat irudikatzen du, makiarena. Hortaz, borroka antifrankistaren irudi erromantikoa eskaintzea baino, bere huts-egiteak, hanka sartzeak eta frustrazioak erakusten ditu. Borroka antifaxistaren baitan ez da ikuspegi heroikorik nabarmentzen.

Dikotomia errefusatu dituzten filmek simetria bilatu dute, eta horrek, zuzeneko harremana du arestian azaldutako egitura zirkularrarekin. *Silencio roto*ren egitura guztiz simetrikoa duela ikusi dugu, eta filmaren lehenengo atalean gertatzen dena bere kontrapisua du filmaren bigarren atalean: hasieran, makiaren lorpenak adierazteko itxaropenaren bidetik doan neurrian, filmaren erdialdetik aurrera etsipena nagusitzen da bere porrota irudikatzeke. Pelikula honek ikus-entzulea eta pertsonaien arteko harremana emozioetan oinarritzen duela; bada, bi aldeekiko enpatia sortzen du: Lucíaren pertsonaia simetrikoa Sole da, guardia zibilaren emaztea. Bando ezberdinetan egonik, biek sufritzen dute, eta, biek dituzte antzeko kezak. Horrela, Solek eta Luciak harreman berezia garatzen dute. Bakoitzaren posizionamendutik, bien arteko begirunea antzeman daiteke. Armendarizek posizionamendua pertsonaien kokapenaren bitartez adierazten du begiradak elkar gurutzatzen dituztenean. Film osoan zehar Sole goialdean dago leihoaren atzean beti, Lucía lurrean dagoen bitartean: Solek altueratik etxean babestuta ikusten du errealtate gordina, ez baitio zuzenean eragiten; Lucíari, aldiz, zuzenean eragiten dio, eta, horregatik dago lurrean. Halaber, filmaren bukaeran makiak Soleren senarra hiltzen dute; horregatik, Sole lurrera jaisten da, errepresioak bera ere kolpatu baitu. Bi pertsonaia horiek begiradak elkar gurutzatzen dituzten bakoitzean, plano kontrapikatu baten bidez ikusten dugu Sole, sekula ez plano arrunt batetik, Lucía plano arrunt eta pikatutik –plano subjektiboa, Soleren ikuspuntutik hartuta– ikusten duen heinean. Amaieran aldiz, parez pare daude emakume biak: Sole lurrera jaitsi da eta bi pertsonaiek guztiz bat egiten dute errealtate berdinean, ñabardura batekin: oraingoan Lucía da etxe barruan babesturik dagoena. Finean, Teresak momentu batean adierazten duen moduan, alde bateko zein besteko emakumeak dira sufritzen dutenak.

Baina, badaude beste pertsonaia simetrikoak ere, Don Hilario errepublikarra eta Cosme frankista, kasu, biek maite baitute emakume berbera; edo/eta Matías eta Cosme, kausa politikoan babesturik, biek kausa pertsonala konpondu gura duten heinean. Lolaren simetria Lola bera dugu, izan ere, pertsonaia zeharo ezberdina adierazten du lehenengo atalean eta bigarrenean. Era berean, Erregimenaren kolaboratzaileak eta erresistentziaren laguntzaileak parekatzen ditu, azken finean, horiek baitira biolentziaren eragina zuzenean pairatzen dituztenak. Hala, erresistentziaren eta frankisten arteko halako simetria bat dago, zeinean erabateko zintzorik ezta gaiztorik ez dagoen. Horratik, gertakizunen arteko simetria ere ematen da behin eta berriro. Baliteke argiena pantailan soilik bi tiro ikusten direla izatea, lehenengoa Guardia Zibileko Tenienteak botata, eta bigarrena, makiaren buru Antoniok jaurtita. Hala ere, Guardia Zibilaren indarkeria gerrillarenari gailentzen zaio pelikulan zehar, eta, biktima gehienak herriko biztanleak dira.

Soldados de Salamina daukan simetria ere oso argia da. Nabariena, Sánchez Mazas intelektual faxista eta Miralles errepublikar milizianoaren arteko paralelismoa dugu.

Pelikulak bi pertsonaiak ahanzturaren biktima gisa irudikatzen ditu: Miralles Gerra Zibila galdu eta Frantziako zaharren etxe batean isolaturik bizi den bitartean, Sánchez Mazasek gerra irabazi bazuen ere, literaturaren historian ahaztutako idazlea da. Baina, pertsonaien arteko paralelismo gehiago aurkitu ditzakegu: Machado anaiak, Sánchez Mazas eta Antonio Machado idazleen artean... Pertsonaien arteko paralelismoak ez dira soilik gertakizun historikoetako protagonisten artean ematen, baizik eta oroimenaren berreskurapenean dabilzanen artean ere. Hala, Miguel Aguirre eta Gastónen artean pertsonaia paraleloak direla antzeman dezakegu: lehenengoak Lolari Sánchez Mazasen ildotik ikertzea iradokitzen dion bitartean, Gastónek Mirallesen ipintzen du jopuntua. Horrez gain, protagonista nagusiaren bilakaeran ere simetria dago: hasieran goibel dagoen bitartean, indarrez beteta bukatzen du. Hortaz, *Soldados de Salamina*ren narrazioa simetria osatuta dago etengabe; horregatik, filmak hiru atal ditu, eta hiruretan heroi ezberdin bat aurkezten digu. Eta, paralelismoari jarraituz, hiru bidaia egiten dira –beti ere fisiko/espazial, kanpoko/barneko ezagutza adierazteko–: lehenengoan, Lola pertsonaia ezagutarazten da, bere bizitzarekin zer egin ez dakiela, eta Madrilera jotzen du ikerketari ekiteko; bigarrenean, Sánchez Mazas da heroia, eta Lolak bere ibilbide bera egiten du –fisikoa eta psikologikoa– eta, azken atalean, mirariaren bila joaten da. Heroiaren ikuspegi ezberdin hauetan, hain zuzen ere, *Soldados de Salamina*ren ezaugarri narratiboak aurkitzen dira.

La buena nueva ere, nolabaiteko simetria aurkezten du, izan ere, Miguel aurrez aurre dauden bi aldean artean kokatzen baita. Hasieran, Miguelek Elizari jarritako herritar ezkertiarrekin dituen harremanak batere onak ez diren arren, amaieran frankistekin egiten du talka. *La buena nueva* filmak apaiz katoliko baten barne-borrokaren bitartez Guda Zibilean izan ziren hamaika aldeak erakusten ditu. Ikuspuntu politiko eta ideologiko gatazkatsu horien irudikapenak Gerra Zibilaren beste irudi bat aurkezten du, eta frogatzen du gatazkak bi alde baino gehiago zituela. Funtsean, guda zibila estatu edota komunitate batean ematen den barne-borroka da eta, hain zuzen ere, Tabernak horri eman nahi izan dio garrantzia, barne-gatazka baten adierazpena bere osotasunera eramanez. Hori ikusleari transmititzeko, asko zaindutako narrazioaz gain, zuzendariak ikus-entzunezko baliabide ugari erabili ditu: enkoadraketa zehatzak, argiztapena, muntaketa bereziak, soinu-banda, janzkera, etab.

Zuzendariaren mezu nagusia Elizak Guda Zibilean hartutako jarrera gaitzestea da, bando nazionalarekin edukitako konplizitatea erakutsiz. Hierarkiaren ideia da atal hori adierazteko bidea. Miguelen ikuspuntua hartzean, falangisten eta karlisten ekintzekin desadostasuna adierazten da, hortaz, filmak gogorarazten du Elizaren jarrera ez zela ez bidezkoa, ez kristaua.

Halere, Eliza ez zen barne-gatazka eman zen espazio bakarra, izan ere, bando nazionalan ere erakunde ezberdinek interes propioak zituzten. Gizonezko pertsonaia nagusien bidez, filmak zehaztasunez irudikatzen ditu garaileen arteko desadostasunak. Tabernak errealitatea askoz konplexuagoa dela erakusten du. Karlisten eta falangisten arteko talka begi-bistakoa da filmean: bi taldeen arteko desadostasunak, historikoki hainbat gairi zegozkienak, filmean Elizaren eta erlijioaren zereginean oinarritzen dira. Karlistak ultrakatolikoak diren heinean, falangistek Elizak botere eta garrantzi gehiegi duela uste dute. Pelikularen ikuspegitik, lehia horretan karlistak galtzaile irten ziren, mugimendu tradizionalista autosuntsiketa prozesu batera bultzatuz. Baina, benetako galtzaileak herritarrak izan ziren, karlisten erabakiak larrutik ordaindu baitzituzten. Eta hori adierazteko bidea Hugo pertsonaia karlista da: dirua galtzen du etengabe kartetan jolasten falangisten kapitainaren aurka eta, galtzen duen bakoitzean, familiaren saltokiko elikagaien prezioak garestitzen ditu galdutakoa konpentsatzeko, hortaz, herritarrek haren porrotak ordaindu behar dituzte.

Gernika da kontakizun dikotomikoaren alde jotzen duen bakarra, modu bitxian, gainera. Henry da itsutasun komunistaren eta intransigentzia faxistaren arteko bitartekaritza demokratikoa. Hau da, pelikulak demokraten eta totalitarioen arteko erabateko bereizketa

egiten du, azkeneko talde horretan II. Errepublikaren alde borrokatu zuten joera ezberdin guztiak altxamendua egin zutenekin parekatuz. Horretan datza, hain zuzen ere, pelikula honek planteatzen duen simetria bitxia. Estatuatuarra da jarrera zentzuduna eta, gainontzekoak fanatiko sektarioak dira.

Esan beharra dago, bi kontakizun molde horien arteko alderaketa eginez gero, askoz sinesgarriagoa dela dikotomiatik aldentzen den istorioa, horren alde egiten duena baino. Errealitatea oso korapilatsua da 90 minutuko artefaktu filmiko batean errepresentatzeko, eta, zinemaren berezitasun eta beharrianek gainera, errealitatearen irudikapena sinplifikatzea eskatzen dute. Baina, horrek ez du esan gura errealitatearen zati oso bat –edo batzuk– ezkutatu behar denik. Jakin badakigu gerrak konplexuak direla, hortaz, ‘onen’ eta ‘gaiztoen’ arteko bereizketa hutsa egitea ikuslea ergeltzat jotzea da. Eta, simetriak hori ekiditea laguntzen du. Hala ere, simetriak badu bere alde txarra ere: despolitizaziorako joera.

5. Etorkizunerako planteatzen den norabidea

Ikerketa-lan guztiak bezala, honakoak ere aipatu beharreko hainbat muga ditu. Lagina osatzen duen kopurua da begi-bistakoena. Azterketa sakonaren mesedetan, lagin murriztuaren alde egin dugu. Kopurua txikia izanik, argi dago ezin daitekeela zuzenean ondorio orokorrik atera. Gainera, oroimen kolektiboaz ari garela, oso gai zehatzetatik heldu izan diogu beste errealitate batzuetara estrapolatu ahal izateko. Hortaz, interesgarria litzateke, alde batetik, heldutako gaiari buruzko film gehiagoren azterketa sakonak egitea ikus-entzunezko ikusmiratik, ikuspegi jasoago bat edukitzeko asmoz; bestetik, zinema eta oroimen historikoaren arteko elkarrizketa hori ikertzeko, beste gai baten bidez jorratzea, izan ere, memoria kolektiboa ez da soilik hemen aztertutako garaia, baizik eta askoz gehiago dauka bere gain.

Gainera, gure ikerketa fikziozko ikus-entzunezko handietan oinarritu da, besterik ez. Beraz, dokumentalen azken aldiko suspertzea aintzat hartuta, interesgarria litzateke bide horri eustea, hala nola, ekoizpen txikiko fikziozkoak aztertzea ere.

6. Erreferentziak

- Aguilar Fernández, P. (2004). Guerra civil, franquismo y democracia. *Claves de razón práctica*, 140, 24–33.
- De Pablo, S. (2001). Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?. *Revista de Historia Contemporánea*, 22, 9–28.
- Juliá Díaz, S. (2003). Echar al olvido: Memoria y amnistía en la transición. *Claves de razón práctica*, 129, 14–25.
- Martínez Gil, F. (2013). La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas? *Vínculos de Historia*, 2, 351–372.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación del cine* (Roche Suárez, C. eta Torrel Jordana, J. itzul.). Paidós.
- Miranda Bernabé, E. (2017). *Euskal Herriko oroimenaren isla prentsan*. [Doktorego-tesia]. Leioa: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU.
- Montiel, A. (1999). *Teorías del cine. El reino de las sombras*. Montesinos.
- Moral Martín, F. J. (2012). Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria. *Zer*, 17(32), 171–186.
- Nora, P. (1997) [1984]. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Pagès i Blanch, P. (2015). Historia y memoria histórica: Un análisis para el debate. *Kult-ur*, 2(4), 127–148.

- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel Historia.
- Saz, I. (2007). El "moment memòria". Justícia, veritat i reconciliació democràtica. *Afers: fulls de recerca i pensament*, 22(56), 27–40.

7. Eskerrak eta oharrak

Lan hau 2021eko uztailean EHUko Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatean euskaraz defendatutako tesiaren zati bat da. Dirudien arren, doktoretza baten idazketa ez da norbanakako lana, horregatik, eskertzekoa da denbora luze honetan izan dudan zuzendariari. Nire esker ona adierazi nahi diot Iñigo Marzabali zalantzaz beteriko itsaso honetan ontzia hain ondo bideratzeagatik.