

**La difícil puesta en escena de la (pos)memoria:
de *El vano ayer* de Isaac Rosa
a *La vida en rojo* de Andrés Linares**

EUGENIO MAGGI

Università di Bologna (Italia)

Resumen: Rodada en el acmé del debate cultural sobre la memoria histórica, *La vida en rojo* de Andrés Linares (2008) intenta trasponer a la gran pantalla la celebrada metanovela de Isaac Rosa *El vano ayer* (2004). Este artículo se centra en sus principales estrategias de adaptación, con especial atención hacia las implicaciones simbólicas del uso de documentos y referencias históricas y la representación fílmica de la violencia franquista.

Palabras clave: Isaac Rosa, Andrés Linares, adaptación fílmica, franquismo, memoria histórica

Résumé: Tourné au moment où le débat culturel sur la mémoire historique est à son apogée, *La vida en rojo* d'Andrés Linares (2008) porte au grand écran le roman bien connu d'Isaac Rosa *El vano ayer* (2004). Cet article est centré sur ses principales stratégies d'adaptation et porte une attention particulière aux implications symboliques de l'usage de documents et de références historiques ainsi qu'à la représentation filmique de la violence franquiste.

Mots-clés : Isaac Rosa, Andrés Linares, adaptation filmique, franquisme, mémoire historique

Pour citer cet article/ Para citar este artículo :

MAGGI, Eugenio, « La difícil puesta en escena de la (pos)memoria: de *El vano ayer* de Isaac Rosa a *La vida en rojo* de Andrés Linares », p. 73-92, in FLORENCHIE, Amélie, CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Narraplus*, N°3 - Isaac ROSA, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Avril 2020.

<http://narrativaplus.org/Narraplus3/La-dificil-puesta-en-escena-de-la-pos-memoria-MAGGI.pdf>

DE LA MEMORIA ANTIFRANQUISTA A LA (POS)MEMORIA AFILIATIVA

En sus mejores momentos, la obra narrativa de Isaac Rosa, interpretable, con palabras de Faber, como «un compromiso político y social en busca de una forma¹», ha sabido experimentar de manera provocadora, con modalidades diegéticas autoconscientes, hibridismos ensayístico-narrativos y poderosas figuraciones metafóricas. Postulando un realismo social actualizado que sepa interpretar críticamente nuestra nada inocente edad ‘líquida’ y massmediatizada, Rosa participa sin duda de la obsesión por la imagen-pantalla que caracteriza a tantos escritores españoles contemporáneos², con especial interés por los mecanismos con los que las formas espectaculares contribuyen a plasmar el discurso político y la memoria colectiva. Por estas razones, resulta particularmente estimulante considerar cómo el cine ha reinterpretado tres novelas de Rosa, cada una de ellas problemática por su renuncia a un argumento tradicional y a un desarrollo narrativo fácilmente traducible: se trata, en orden cronológico, de *La vida en rojo* de Andrés Linares (2008, basada en *El vano ayer* de 2004), *El país del miedo* de Francisco Espada (2015), una decepcionante reducción de la novela homónima de 2008 a su mero argumento, y *La mano invisible* de David Macián (2016) que en cambio potencia magníficamente los aspectos parateatrales de la obra de 2011³.

¹ FABER, Sebastiaan, «Dieciocho tesis sobre la obra de Isaac Rosa», 2014, ponencia inédita disponible en la página de Academia.edu del autor, p. [1].

² TOUTON, Isabelle, «Simulacre de simulacre ? Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle», in FLORENCHIE, Amélie / SANTA CRUZ, Maylis (dirs.), «Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain: bilan et perspective - Hommage à Geneviève Champeau», *Bulletin Hispanique*, 116-2, 2014, p. 701-718; EAD., «Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz», in COLIN, Christelle et al. (dirs.), *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción/Deconstrucción/Reconstrucción*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 262-285.

³ Sobre las relaciones entre la novela y la película de Macián pueden verse dos recientes y enjundiosos trabajos de Carmina GUSTRÁN LOSCOS: «Framing the invisible hands. Work, cinema and crisis in *La mano invisible* (Macián 2016)», *Studies in European Cinema*, XVI-3, 2019, 181-196, y «An estranged gaze to the world of work: *La mano invisible* (Isaac Rosa, 2011; David Macián, 2016)»,

La primera de estas tres adaptaciones, escasamente distribuida⁴ y nunca publicada en DVD, es un intento en buena medida fallido de trasponer a la gran pantalla la magmática materia de *El vano ayer*, celebrada novela que sigue siendo hoy en día uno de los textos capitales de la narrativa de la memoria histórica española. Ambientado a mediados de los años 60 del siglo pasado, en el Madrid de las protestas universitarias, *El vano ayer* es un metarrelato que, con una diégesis y estructura muy laxas, utiliza su evento central (las desapariciones del estudiante comunista André Sánchez y del académico Julio Denis) para reflexionar sobre cómo la memoria cultural del franquismo sigue presentando lugares comunes dañinos y preocupantes omisiones. Esta autoconciencia de la novela de partida, obsesionada no solo por *lo que* se narra, sino sobre todo por el *cómo*, hace que su trasposición fílmica resulte potencialmente muy estimulante.

Un primer aspecto llamativo de *La vida en rojo* consiste en la participación directa del propio Isaac Rosa como autor del guion junto con el director Andrés Linares, quien declaró que «hasta Rosa a veces me reñía por ser fiel a su libro⁵»; Por su parte, Linares, nacido en 1944, es autor de una producción bastante reducida, de escasa fortuna comercial y de claras propensiones militantes: el documental *Dolores* (1981), sobre Pasionaria, *Así como habían sido* (1987), sobre el exilio y la cárcel, *Doblones de a ocho* (1990), sobre una huelga minera en las Asturias de los años sesenta⁶ y, ya en el período que nos interesa aquí, los documentales *Alzados del suelo* (2004), sobre las protestas de los trabajadores de Sintel, y

International Journal of Iberian Studies, en prensa. En 2018, Macián también adaptó un relato breve de Rosa, *Mensaje en una lata* (2015) en el cortometraje *Zero*, ahora incluido como extra en el DVD de *La mano invisible* (Cameo Media, 2019).

⁴ Con ocasión de su estreno, el director Linares declaró que muchas salas se negaron a hospedar la película «por problemas ideológicos» (EUROPAPRESS, «Andrés Linares rescata del "olvido cómodo" la memoria de los desaparecidos en la película *La vida en rojo*», 22/10/2008, <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-andres-linares-rescata-olvido-comodo-memoria-desaparecidos-pelicula-vida-rojo-20081022204813.html> [consultado el 15/01/2020])

⁵ EUROPAPRESS, *op. cit.*

⁶ TOUS, Pere Joan, RUHE, Cornelia, «A modo de introducción. Cine y guerrilla o la memoria intempestiva», in *La memoria cinematográfica de la guerrilla antifranquista*, Leiden, Koninklijke Brill NV, 2017, p. 7.

Dormíamos, despertamos (2012), una crónica del 15-M. Pero de cara a nuestro tema destacan aún más las primeras actividades de Linares entre el tardofranquismo y la primera Transición: antiguo estudiante de la Escuela Oficial de Cine, reportero clandestino, expatriado durante algunos años en Estados Unidos⁷ y finalmente miembro del Colectivo de Cine de Madrid (1975-1977), junto con Tino Calabuig y Adolfo Garijo⁸. Como veremos a continuación, fragmentos de estas experiencias confluirán, directa o indirectamente, entre las imágenes y los sonidos de *La vida en rojo*; ahora me interesa observar ante todo cómo la implicación de Linares establece un puente entre la auténtica memoria antifranquista de los años sesenta y setenta y el texto de Rosa, que se inscribe claramente, al haber nacido el autor en 1974, entre las obras de posmemoria concebidas como actos afiliativos⁹. Las secuencias más atrevidas y experimentales de *La vida en rojo*, el rechazo por parte de Linares de un formato de película histórica más tradicional y la polémica muy explícita contra la impunidad franquista, testimonian una fuerte afinidad estética y política con *El vano ayer*, más allá de un resultado final que en el caso de la película es raramente satisfactorio. Para abordar los aciertos y defectos de la película, examinaré en los párrafos siguientes algunos puntos nodales de su relación dialógica con *El vano ayer*, las formas de utilización de fuentes documentales, las modalidades de puesta en escena de la violencia policial y, para terminar, las sombras y carencias de su reconstrucción histórica.

LOS DOCUMENTOS INTERPOLADOS: ACIERTOS Y AMBIGÜEDADES

En el pasaje intersemiótico de novela a película, los guionistas operan un primer cambio relevante: si la metanarración de *El vano*

⁷ Ese período informó su monografía *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976.

⁸ ESPÍN, Manuel, *Los años rebeldes: España 1966-69*, Madrid, Kailas, 2018, edición ebook, pos. 3164-3241; AVIA ESTRADA, Marina, «Recuperando la memoria. El Colectivo de Cine de Madrid», *Dispara Mag*, 15/11/2016, <https://disparamag.com/cultura/cine-tv/recuperando-la-memoria-el-colectivo-cine-madrid> [consultado el 15/01/2020]

⁹ FABER, Sebastiaan, «Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes», *Pasavento*, II-1, 2014, p. 137-155.

ayer giraba en torno a las opciones y componendas de un anónimo e indeterminado escritor que peleaba con un proyecto novelesco sobre el tardofranquismo, *La vida en rojo* utiliza como aglutinante a una joven troupe (un periodista, una periodista-microfonista y un cámara) que empieza a investigar sobre los casos de Sánchez y Denis. En definitiva, se pasa de la construcción de una novela 'para armar', oscilante entre múltiples opciones¹⁰, al hilo conductor de un documental *in fieri*; de esta forma, además, el acopio de testimonios, entrevistas y declaraciones, que en la novela carece de un auténtico marco intradiegetico, se justifica en buena medida con la labor documentalista del equipo.

Esta elección no solo reduce, desde el punto de vista formal, la desesperante entropía narrativa de la novela, cuya diégesis está fragmentada a cada rato (¿Cuántas opciones estilísticas, éticas y comerciales se plantean ante cada episodio y cada personaje? ¿Cuántas voces discordantes pueden hablar legítimamente de dos desaparecidos?) sino que también desactiva uno de los aspectos más interesantes de la obra de Rosa, o sea la autoconciencia deliberadamente fastidiosa de las responsabilidades y falacias del narrador: ¿hasta qué punto sucumbirá aquel hipotético escritor ante 'intereses creados' o distorsiones que derivan de su propia memoria o postura política? En *La vida en rojo* estos dilemas se resuelven en favor de una simplificación moral e ideológicamente consoladora: las expresiones y las palabras de los tres jóvenes del equipo investigador, empáticas ante las víctimas y crispadas cuando entrevistan a un antiguo inspector franquista¹¹, no hacen sino reflejar la actitud afiliativa del espectador ideal de la película. Asimismo, la búsqueda de las informaciones no se concreta en los movimientos torpes con los que el futuro escritor persigue, entre los volúmenes de una biblioteca pública, «esa despreciada anécdota que lleva décadas esperando nuestra atención¹²» (p. 9-10), sino que viene

¹⁰ Observo de paso que la única secuencia realmente metaliteraria de *La vida en rojo*, donde Julio Denis escribe las aventuras de Guillermo Birón hasta identificarse con ellas, resulta muy mecánica y mal integrada en el resto de la película.

¹¹ Al final de esta escena, ante la arrogancia del ex policía, el cámara estalla en un «¡Estos cabrones se siguen creyendo los dueños del país!».

¹² Para simplificar el aparato de notas, citaré siempre el texto de *El vano ayer* por el número de página entre paréntesis. La edición que utilizo es Isaac ROSA, *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

avalada por una investigación periodística que goza incluso del beneplácito de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. Naturalmente, no se trata de olvidar que también la novela tiene postulados didácticos, tan transparentes, en efecto, desde sus primeras páginas:

¿Seremos capaces de construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista (pues no otro será el objetivo de la posible novela) útil tanto para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran)? ¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad? ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (p. 17)

sino de constatar que este anhelo se traduce en la película en escenas algo inocentes o, peor aún, torpemente enfáticas: en la más sonrojante de ellas, un director de cine, antiguo camarada de André, insta a que los tres jóvenes hagan un documental «en serio, a muerte», tras declarar que el 90% de las películas («y me quedo corto») sería mejor que no se hicieran.

Más allá de los límites de este enfoque ultrarretórico, el guion de Linares y Rosa no siempre consigue aprovechar la introducción de los periodistas para integrar de forma fluida el material documental que salpica la película¹³. En contados casos, la inserción de documentos encaja en la actividad de la troupe; al comienzo del film, por ejemplo, cuando entrevistan a un anciano académico, los periodistas le hacen oír una breve grabación audio, auténtica, de Agustín García Calvo sobre las protestas estudiantiles («solo sonido, porque no nos dejó grabarle») para luego implicar al conocido profesor antifranquista en la trama ficcional: según el diálogo, García Calvo mencionaría unos casos poco conocidos de universitarios

¹³ Este uso reiterado de los documentos es coherente con el hibridismo genérico de *El vano ayer*, pero también, con toda salvedad de distancias, con el afán didáctico que ya había caracterizado, de forma algo invasiva, *Soldados de Salamina* de David Trueba (2003).

represaliados, entre ellos el de Julio Denis, el profesor totalmente inventado de la obra. Pero es mucho más frecuente que la interpolación de documentos quede desgajada de los movimientos de la troupe, dándose bruscos saltos entre la diégesis de la película y los fragmentos de procedencia externa.

Aun así, el experimento en su conjunto no carece de interés y merece la pena comentar algunos pasajes, empezando por las imágenes que acompañan los créditos iniciales. Allí, con el *Lascia ch'io pianga* de Händel como banda sonora, se desgranán rodajes de la retirada de Cataluña, seguidos de un breve fragmento, también en blanco y negro pero evidentemente contemporáneo, donde se enfoca una foto de la tumba de Antonio Machado y su madre Ana Ruiz en Colliure, con una bandera republicana y una señora doblada¹⁴. Manteniendo el mismo marco audiovisual (blanco y negro, Händel), se pasa a otras imágenes de aquella época: mujeres e infantes con el brazo en alto, niños con uniforme falangista y un campo de trabajos forzados. Pero ahora se les superpone un estentóreo *voice-over*, que retoma el comienzo de la séptima sección del capítulo donde Rosa revisita la biografía de Franco con un pastiche de citas de la literatura española medieval y aurisecular. En este caso la sincronización de las imágenes (que en la cita siguiente apunto sintéticamente entre corchetes) viene a ser un valor añadido, ya que logra potenciar el efecto satírico de la novela:

Después de aver descansado algunos días del cansancio que traía de la guerra, comenzó el General a tratar de proveer, e ordenar lo que convenia para el buen gobierno de España. ¿Quién sino el, mereçio de virtudes ser monarca? Las yentes christianas maravillan se de su gobierno, qui a buen señor sirve siempre bive en deliçio [*mujeres y niños saludando con el brazo en alto, retorno de refugiados*]: todos visten un vestido, todos calçan un calçar [*niños con uniforme de Falange en un comedor*], todos comen a una mesa, todos comen de un pan, que el General no se da en vagar, e folga porque sus vasallos vivan en paz, sin rezibir agravios, e con justizia

¹⁴ Es la foto de un homenaje del IES Francisco de Goya de Barcelona, fechada el 14 de abril de 2005, que se encuentra en WikiCommons: <<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Machadograve.jpg>> [consultado el 12 de enero de 2020].

[campo de trabajo con filas de presos y autoridades militares haciendo el saludo fascista] (p. 257).

Una vez agotados estos primeros minutos sobre Guerra Civil y primera posguerra, se da un salto a la época de ambientación de novela y película (1965, en concreto), con la superposición de otra voz distinta, que con sobriedad informativa agrega datos (sacados de la página 86 del libro) sobre las violencias policiales sufridas en Madrid por el estudiante Luis Tomás Poveda y la suspensión de los profesores Aranguren, García Calvo y Montero Díaz. Pero en este caso las imágenes en blanco y negro de las protestas estudiantiles constituyen una interpolación más significativa, puesto que son escenas que rodó clandestinamente el propio Linares, no en 1965 sino en mayo de 1968¹⁵, y que en aquella época pudieron circular solo fuera de España¹⁶. Es un gesto de autoapropiación que tal vez quiera reivindicar implícitamente el valor político de aquella cinematografía militante, cuyos documentos se reciclaron a menudo fuera de contexto, como destacó Avia Estrada en su recuerdo del Colectivo de Cine de Madrid:

Sus grabaciones han sido utilizadas en numerosas películas y series televisivas para narrar los acontecimientos de esta etapa histórica. En la mayoría de los casos, la inclusión de estos materiales en nuevas producciones se ha realizado a través de la descontextualización de los mismos, alterando su mensaje original y resignificando estas imágenes al servicio del relato oficial que el nuevo estado democrático pretendía instaurar. Estas filmaciones, que fueron realizadas con un sentido disidente y desde la clandestinidad, han acabado integradas en el grupo de herramientas televisivas y de la cultura main-stream que hegemonizan la narrativa historiográfica de aquellos sucesos. Se pierde así la autoría de estos documentales, el carácter insólito de unos materiales cuyo visionado era ilegal en el momento de su producción, y que hoy en día se utilizan como imágenes icónicas de la Transición para sostener un discurso de consenso que confronta con la razón de ser de las mismas¹⁷.

¹⁵ Lo que explica la presencia entre los estudiantes de un retrato del Che.

¹⁶ Declaró Linares a ESPÍN, Manuel, *op. cit.*, pos. 3164: «Rodé como pude algunas imágenes. Hoy forman parte de la reducida colección sobre manifestaciones universitarias en España. En ese momento tomar esas imágenes suponía jugarte "el pescuezo"; de haberse enterado la Policía podría haberme costado muy caro».

¹⁷ AVIA ESTRADA, Marina, *op. cit.*

Pocos minutos después, se detecta otro llamativo anacronismo cuando Linares escenifica una carga de *grises* a caballo en el pinar de la Ciudad Universitaria. Mientras el profesor Denis vaga entre los árboles en estado confusional, se oye una conversación entre agentes intercambiando informaciones vía radio sobre los movimientos de los manifestantes. El contenido concreto de este diálogo, difícilmente descifrable de inmediato, importa hasta cierto punto, pues aquí Linares está jugando más bien con la memoria auditiva de su público: la grabación es en realidad un fragmento de las tristemente notorias comunicaciones de la policía durante los sucesos de Vitoria, el 3 de marzo de 1976, las de «Nosotros que tenemos las armas, a mansalva y sin duelo de ninguna clase». Aunque el documento audio en cuestión no lleve la firma de Linares, sabemos que el Colectivo de Cine de Madrid estuvo presente en la ciudad vasca justo después de la matanza, recogiendo con su cámara importantes testimonios de las víctimas y sus familiares¹⁸.

En resumen, parece claro que el director está realizando una operación tal vez comprensible a la luz de su experiencia personal pero conceptualmente, ya que *La vida en rojo* es una película que se presenta como mimética, fiable y de base documental: si en la novela de Rosa el acopio de datos se daba sí por acumulación, pero en parcelas cronológicamente distinguibles, Linares utiliza las secuencias fílmicas en cuestión como palimpsestos para informaciones superpuestas, donde se prescinde de la exactitud histórica en favor de un cuadro general del tardofranquismo. Aunque el espectador pueda coincidir con las implicaciones ideológicas de Linares (por ejemplo, con la idea de que la policía de 1976 no se distinguía en lo más mínimo de la de 1965), estas licencias anacrónicas merman la fiabilidad histórica de la película.

REPRESENTAR LA VIOLENCIA FRANQUISTA: DIDACTICISMO, EMPATÍA, EXTRAÑAMIENTO

El episodio de la carga policial en la Ciudad Universitaria es la primera secuencia de la película donde se manifiesta uno de sus

¹⁸ El rodaje, todavía realizado, es oportuno recordarlo, en la clandestinidad, puede verse ahora en la página de YouTube del Colectivo de Cine de Madrid: <<https://www.youtube.com/watch?v=wZlurkLo2P0>>.

retos fundamentales: el de encontrar las formas más eficaces para representar la violencia franquista, de acuerdo con los planteamientos de la novela de Rosa. Fundamentalmente, *El vano ayer* es una novela de víctimas y verdugos, torturados y torturadores, que pelea desde sus páginas contra los escollos de la inefabilidad del sufrimiento y de la irreproductibilidad del horror:

cuando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestras intenciones, es necesario detallar, explicitar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura, el salto de quince páginas, el cierre del libro. Porque hablar de torturas con generalidades es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real [...]; hay que recoger testimonios, hay que especificar los métodos, para que no sea en vano (p. 156).

Fiel a este planteamiento, además de insertar crudas imágenes de archivo de presos torturados (fig. 1), Linares utiliza el *voice-over* de José Sacristán declamando el «manual de tortura» de la novela (p. 131-132) y luego opta por dos tomas subjetivas en la escena donde el estudiante Javier, amordazado (fig. 2) y vendado, sufre los vergajazos del «quirófano»: al final el espectador solo consigue entrever la luz del techo, oyendo al mismo tiempo la respiración entrecortada del joven y el ruido de los primeros azotes. De esta forma, parece que Linares intenta trasponer las páginas de la novela que recogen los recuerdos de un torturado ficcional (p. 122-130).



fig.1



fig.2

También merece destacarse por su inventiva la manera en la que Linares y Rosa abordan uno de los experimentos estilísticos más logrados de *El vano ayer*, es decir el capítulo donde se relatan a través de un filtro circense la detención de los jóvenes militantes clandestinos, sus torturas y la desaparición de André. Esta peculiaridad corresponde a reflexiones polémicas internas a la

propia novela, que se adelantan en el epígrafe de Sartorius y Alfaya («Leyendo a determinados escritores, oyendo a ciertos políticos y visionando algunas películas, se diría que militar en el antifranquismo fue hasta divertido», p. 8) y que Rosa retoma pocas páginas después¹⁹, lamentando la

cansina representación de esa *commedia dell'arte* en que hemos convertido nuestro último siglo de historia, en la que los verdugos apenas asustan con sus antifaces bufonescos, inofensivos Polichinelas que mueven a la compasión o, por el contrario, crueles Matamoros cuya crueldad, basada en un complaciente concepto del mal (el mal como defecto innato, ajeno a dinámicas históricas o intereses económicos) logra que un solo árbol, el Árbol con mayúsculas, no permita ver lo poco que nos han dejado del bosque (p. 21).

La aplicación de la modalidad circense a algunos de los momentos más dramáticos de *El vano ayer* consigue representar todo el horror de la violencia franquista (sistemática y, al final, impune) con un distanciamiento que no amortigua, sino aumenta la indignación:

Marta tenía ya los ojos hinchados de apretarlos en risotada, los labios ensangrentados de mordérselos para contener el estallido festivo, [...] ella se resistió a contar algunas picardías y entonces hicieron el simulacro circense de la bofetada, un policía simulaba que le daba un cachete y ella daba palmas con las manos en la espalda imitando el sonido de la bofetada [...]

[...] Marta [...] prefería concentrarse en su propio recuerdo hilarante de André, que había desaparecido como en un número de magia ambulante, ese era otro de los trucos favoritos que se hacían en Sol, entraba un detenido y ya no salía pero tampoco estaba dentro, Marta vivió acompañada de aquella diversión durante casi veinte años, hasta que en el ochenta y tres regresó a España, esperanzada de que la fiesta hubiese remitido y alguien le explicase la verdad de aquel truco, en qué sombrero de copa profundo estaba André [...]

(p. 151-152).

¹⁹ En 2007, Rosa volverá a censurar las representaciones sainetescas del franquismo en el comentario paratextual de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (Barcelona, Seix Barral, 2014, p. 343).

Todo esto, objetivamente difícil de reproducir en *La vida en rojo*, se transparenta como residuo en algunas secuencias cinematográficas no del todo logradas, pero bastante peculiares. En primer lugar, la persecución de los estudiantes va acompañada de una pieza instrumental roquera, anacrónica y atípica en la propia banda sonora, que da a la escena, sin alterar los movimientos de los actores, un extraño aire de comedia. La referencia a los payasos y al número de magia, en cambio, deja huellas en una escena posterior protagonizada por Marta, novia de André detenida en una cárcel femenina (¿Yerías?), durante una representación para las presas. En un primer momento, Marta, cuya cara está marcada por una pequeña cicatriz, sonríe ante los guantazos y porradas de dos payasos, hasta que su mirada sugiere cómo le provoca dolor el recuerdo de las violencias sufridas en sus carnes. Menos transparentes, si el espectador no los relaciona con el destino de André, son los minutos siguientes, donde Marta queda anonadada ante un truco de desaparición realizado por un mago.

El uso más eficaz del humor para este efecto de subrayado de la violencia se da cuando la joven estudiante sale de la cárcel y se confía en un bar con Trini, abuela de André, interpretada por un icono de la cultura antifranquista como Pilar Bardem. La anécdota, inicialmente contada por Marta entre risotadas, parte de un pedo que se le escapa a uno de los agentes que la están interrogando, lo cual en un primer momento parece crear un momento de distensión; pero enseguida, recuerda Marta, los policías empiezan a pegar a la muchacha, la insultan, acaban desnudándola. Aquí el brusco retorno a una realidad de abusos se pone en escena de manera sobria e impactante al mismo tiempo, en el que podría considerarse como el clímax emocional de la película.

En términos generales, hay que destacar que en *La vida en rojo* es precisamente el componente antifranquista femenino el que cobra mayor protagonismo respecto a *El vano ayer*. El cambio más evidente afecta a Trini, abuela de André, que en la película se caracteriza de manera más explícita como republicana represaliada: «Sobrevivió a la guerra, a la cárcel, a las persecuciones, a los malos tratos, a las violaciones... Siempre decía "Que no te echen encima todo lo que eres capaz de resistir"». De hecho, la empatía con Marta,

en la escena del bar mencionada arriba, se justifica no solo por la relación entre la chica y André, sino también porque Trini ha pasado por la misma cárcel y, con toda probabilidad, por los mismos torturadores. Asimismo, se añaden escenas para representar la solidaridad instantánea entre Trini y la madre de un chico detenido y entre Marta y sus compañeras presas, con unas significativas tomas estáticas que recuerdan una foto de grupo. Esta sensibilidad de *La vida en rojo* es coherente con una cultura de la memoria que pretendía rescatar cada vez más el papel de las mujeres antifranquistas, como ocurría, por poner dos ejemplos, en *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) y en *Trece rosas rojas* de Carlos López Fonseca (2004) adaptada a la gran pantalla por aquellas mismas fechas (*Las 13 rosas* de Emilio Martínez-Lázaro, 2007).

LOS LÍMITES DEL PROYECTO: PARCIALIDADES Y OMISIONES DE UNA MEMORIA POLÉMICA

El análisis de *La vida en rojo*, del que aquí se han presentado unas muestras parciales, hace concluir que la película aumenta el didacticismo ya presente en *El vano ayer*, pero con ciertas carencias que derivan, de entrada, de su bajo presupuesto, patente por ejemplo en ciertas evocaciones ambientales poco convincentes y en el tosco maquillaje que pretende envejecer a los actores. Sus pretensiones de reconstrucción legítima, además, quedan frustradas ocasionalmente por unos auténticos deslices (*bloopers*): André celebrando la firma de una carta abierta por parte de un tal «Juan Agustín Goytisolo»; el gris profesor Denis, apolítico y sumiso, empezando una clase en 1965 sobre Cernuda «muerto en el exilio»²⁰; una cabina de Telefónica claramente moderna en una calle madrileña de mediados de los sesenta. Al menos en un caso, el *blooper* se debe a un exceso de celo polémico: don Lope, el ficcional editor de novelas de quiosco que explota la imaginación escapista de Denis, lleva en su mesa una foto, fruto evidente de una manipulación digital, donde el hombre de negocios figura sonriente entre nada menos que Franco y Serrano Suñer, a la izquierda, e Hitler y Goebbels, a la derecha (fig. 3), ni que se hubiera colado en la entrevista de Hendaya. Si el intento era el de satirizar la connivencia

²⁰ En la novela de Rosa, con mucha más coherencia, Denis es experto en barroco andaluz.

o adhesión al franquismo de ciertos sectores culturales, el esfuerzo parece desproporcionado e históricamente estrafalario²¹.



fig.3

A pesar de todos estos límites, se puede afirmar que *La vida en rojo* capta con exactitud las reivindicaciones cívicas a favor de la memoria histórica de la década de 2000, de la que viene a ser un documento cultural paradigmático. Rodada cuando la Ley de Memoria Histórica no se había aprobado todavía, la película no deja de expresar cierto tímido optimismo; de hecho, mientras que en el final de *El vano ayer* predomina una atmósfera sombría y desengañada, la Marta de *La vida en rojo* deja un mensaje bastante más beligerante, que parece aludir al activismo cívico contemporáneo:

Desaparecidos... Eso está bien para Argentina. En España no me creyó nadie, ni los del PC. [...] ¿Habéis estado en Colliure, en la tumba de Machado? [...] ¿Sabéis por qué siempre hay flores frescas? Las llevamos los que todavía no sabemos dónde están enterrados nuestros muertos... y somos más de los que algunos creen.

²¹ Tampoco tiene desperdicio la escena donde en la mesa del sádico inspector de la Dirección General de Seguridad campea un ejemplar del *Viaje a la Alcarria*.

Aun así, y pese a los reconocimientos simbólicos de la ley de 2007, *La vida en rojo* sigue siendo hoy en día un muestrario de heridas abiertas, a partir de la impunidad de torturadores como Juan Antonio González Pacheco (Billy el Niño), quien solo en marzo de 2019 acabaría investigado por lesa humanidad. Mucho antes de que cualquier iniciativa jurídica concreta empezara por lo menos a limitar su libertad de movimiento, la película lo retrataba mientras impartía un brutal interrogatorio; desde esta perspectiva, hay que reconocer sin duda el valor de *memento* pedagógico de la obra cinematográfica de Linares.

Sin embargo, la cuestión sangrante de la impunidad franquista, que deriva de la Ley de Amnistía de 1977, no se aborda con toda la contundencia que sería de esperar. En este aspecto, *El vano ayer* y *La vida en rojo* comparten el mismo parcialismo que, al condenar sin rodeos la política del olvido de la Transición, acaban por cifrar su principal responsable en el PSOE, alimentando una *vulgata* ocasionalmente rentable (por lo menos en términos emocionales) pero al fin y al cabo errónea. En la novela, en concreto, un antiguo camarada de André recuerda:

Quando regresé a España por una temporada, en 1984, creyendo que habían cambiado suficientemente las cosas, intenté algunas gestiones para averiguar qué pasó con André, quería saber algo, aunque solo fuera averiguar dónde estaba enterrado. Probé con varios conocidos, antiguos camaradas arrimados ahora al nuevo calor y que tenían cargos en la administración socialista, pero ni caso: la consigna de la desmemoria llevaba ya casi dos lustros arrasando con cualquier intento serio de recuperación, mejor era no remover viejas historias, me decían en todos sitios (p. 94).

Para mayor impacto emotivo, en la trasposición cinematográfica esta escena la protagoniza Trini, envejecida y claudicante, quien mantiene este inefable diálogo con un hombre político, antiguo estudiante antifranquista:

- O sea que... aunque ganéis vosotros...
- No será por usted, que sigue sin votarnos.
- Aquí como siempre, quieras o no quieras, tocino y fe católica... Yo siempre voto a los mismos.

Las perplejidades aumentan ulteriormente cuando se considera otro *flashback*, que se pone en escena pocos minutos después: en los años 80, sentada en un despacho policial, Marta asiste con cara de disgusto a la verbosa apología del inspector (ex)franquista, concebido como una mezcla de Roberto Conesa y Claudio Ramos, que había dirigido las torturas tanto de André como de la propia muchacha. El policía, ahora dignamente empeñado en la defensa de la democracia, niega por supuesto la existencia misma de la tortura como práctica estándar, a no ser que se hable de

aquellas famosas técnicas coactivas de interrogatorio, que las llamaban así, que no fueron invención de Franco, sino de los americanos, que se utilizaban para forzar la voluntad del detenido en casos extremos

afirmación que es un claro reflejo (también anacrónico) del escándalo sobre las *enhanced interrogation techniques* empleadas por la CIA en la Guerra al terror.

Ahora bien, en esta escena hay un tercer personaje, aunque se quede totalmente callado: es Armando López Salinas (fig. 4), ex escritor, destacado cuadro del PCE y subdirector de *Mundo Obrero* durante la Transición²².

²² Sobre la trayectoria literaria y política de López Salinas, fallecido en 2014, puede verse el prólogo de David BECERRA MAYOR a Armando LÓPEZ SALINAS, *La mina*, Tres Cantos, Akal, 2013, p. 5-26.



fig.4

No cabe duda de que aquí López Salinas se está interpretando a sí mismo: de hecho, el inspector le espeta que «a las horas de traer a los detenidos aparecían todos los abogados de su partido a dar la matraca y a pedir la revisión del médico». ¿Cómo hay que leer este cameo, entonces? ¿Pretende ser un homenaje a un importante profesional del PCE clandestino, y por extensión a legiones de comunistas que sufrieron las violencias franquistas? Así parece. Y sin embargo, en el fondo la elección de Linares delata una falta de madurez histórica, puesto que, si el propósito de una película como *La vida en rojo* es didáctico, también debería recordarse que el PCE (a diferencia, hay que subrayarlo, de la izquierda radical y de los anarquistas) apoyó sin reservas el añadido de la UCD a la Ley de Amnistía que iba a garantizar la impunidad de las fuerzas de seguridad franquistas. Desde las propias páginas de *Mundo Obrero*, el Partido incluso decidió celebrar esta rendición como el auténtico fin de la Guerra Civil y la culminación de la política de reconciliación nacional promovida por Carrillo desde 1956²³.

²³ WILHELMI, Gonzalo, *Romper el consenso. La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*, Tres Cantos, Siglo XXI de España, p. 2016, 227; MOLINERO, Carme, YSÀS, Pere, *De la hegemonía a la autodestrucción. El Partido Comunista de España (1956-1982)*, Barcelona, Crítica, 2017, cap. V. Sobre las secuelas de la línea del PCE en el debate actual sobre memoria e impunidad, léase la intervención polémica de Pedro A. GARCÍA BILBAO de la Federación Asturiana Memoria y República, «La disputa sobre la Ley de Amnistía hoy o el Carrillismo

El partidismo que se manifiesta aquí no es, evidentemente, un defecto exclusivo de Linares, sino un vicio muy presente hasta en los discursos más ásperos sobre el pacto del silencio y el consenso de la Transición, legítimamente críticos hacia la larga amnesia del PSOE pero algo olvidadizos respecto a la línea política del PCE, que por otra parte su base asumió, en lo que concernía a la amnistía para los franquistas, sin mayores debates. En términos pedagógicos, pasar por alto o manipular este pasaje histórico significa generar, retomando la cita machadiana de la obra de Rosa, ulteriores «mañanas vacíos».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AVIA ESTRADA, Marina, «Recuperando la memoria. El Colectivo de Cine de Madrid». *Dispara Mag*, 15 de noviembre de 2016, <<https://disparamag.com/cultura/cine-tv/recuperando-la-memoria-el-colectivo-cine-madrid>> [consultado el 15 de enero de 2020].
- BECERRA MAYOR, David (ed.), *Armando López Salinas*, La mina. Tres Cantos, Akal, 2013.
- ESPÍN, Manuel, *Los años rebeldes: España 1966-69*. Madrid, Kailas, 2018.
- EUROPAPRESS, «Andrés Linares rescata del "olvido cómodo" la memoria de los desaparecidos en la película *La vida en rojo*», 22 de octubre de 2008, <<https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-andres-linares-rescata-olvido-comodo-memoria-desaparecidos-pelicula-vida-rojo-20081022204813.html>> [consultado el 15 de enero de 2020].
- FABER, Sebastiaan, «Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes», *Pasavento*, II-1, 2014, p. 137-155.
- , «Dieciocho tesis sobre la obra de Isaac Rosa». 2014, ponencia inédita disponible en la página de Academia.edu del autor.

2.0», 23/11/2013, <http://www.memoriayrepublica.org/?p=3457> [consultado el 13/01/2020].

- GARCÍA BILBAO, Pedro A., «La disputa sobre la Ley de Amnistía hoy o el Carrillismo 2.0», 23/11/2013, <<http://www.memoriayrepublica.org/?p=3457>> [consultado el 13 de enero de 2020].
- GUSTRÁN LOSCOS, Carmina, «Framing the invisible hands. Work, cinema and crisis in *La mano invisible*. (Macián 2016)», *Studies in European Cinema*, XVI-3, 2019, p. 181-196.
- , «An estranged gaze to the world of work: *La mano invisible* (Isaac Rosa, 2011; David Macián, 2016)», *International Journal of Iberian Studies*, en prensa.
- LINARES, Andrés, *El cine militante*. Madrid, Castellote, 1976.
- MOLINERO, Carme- YSÀS, Pere, *De la hegemonía a la autodestrucción. El Partido Comunista de España (1956-1982)*. Barcelona, Crítica, 2017.
- ROSA, Isaac, *El vano ayer*. Barcelona, Seix Barral, 2012.
- , *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Barcelona, Seix Barral, 2014.
- TOUS, Pere Joan- RUHE, Cornelia, «A modo de introducción. Cine y guerrilla o la memoria intempestiva», in *La memoria cinematográfica de la guerrilla antifranquista*, Leiden, Koninklijke Brill NV, 2017, p. 1-22.
- TOUTON, Isabelle, «Simulacre de simulacre ? Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle», in FLORENCHIE, Amélie, SANTA CRUZ, Maylis (dirs.), «Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain: bilan et perspective - Hommage à Geneviève Champeau», *Bulletin Hispanique*, 116-2, 2014, p. 701-718.
- , «Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz», in COLIN, Christelle et al. (dirs.), *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción /Deconstrucción /Reconstrucción*. Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 262-285.
- WILHELMI, Gonzalo, *Romper el consenso. La izquierda radical en la Transición española (1975-1982)*. Tres Cantos, Siglo XXI de España, 2016.