

ANIMACIÓN, MEMORIA Y ACTIVISMO EN *30 AÑOS DE OSCURIDAD* (2011)¹

Joana Costa Knufinke
Investigadora independiente

Introducción

La guerra civil española empezó el 17 de julio de 1936 con el alzamiento militar desde Marruecos del bando nacional liderado por los generales Francisco Franco y Emilio Mola. Su objetivo era derrocar el gobierno democrático de la Segunda República española que en aquel momento estaba presidido por Manuel Azaña. Desarrollada en territorio español, esta terrible guerra duró casi tres años que devastaron el país, dejaron más de 500.000 víctimas mortales y 500.000 refugiados. Al finalizar la contienda, el bando ganador del general Franco estableció una dictadura militar totalitaria. Este fue un período de represión y censura que se prolongó hasta la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975. Varios largometrajes españoles recuerdan o se ambientan en estos acontecimientos traumáticos de la historia española utilizando géneros cinematográficos distintos. En la ficción encontramos, entre muchos otros, *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), *Incerta glòria* (Agustí Villaronga, 2017), *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019) y *La Trinchera infinita* (Aitor Arregi, Jon Garaño y José Mari Goenaga, 2019). En el ámbito del documental *El último aviador* (Francesc Betriu, 2010), *El silencio de otros* (Almudena Carracedo y Robert Bahar, 2018), *Fusilados* (Lucas Moro y Manuel Rossell, 2020) y *Palabras para un fin del mundo* (Manuel Menchón, 2020) son ejemplos de los últimos años. En este mismo género contamos también con *30 años de oscuridad* (2011), dirigido por Manuel H. Martín. Se trata de un documental parcialmente animado sobre los denominados “topos” de la dictadura: aquellos cientos de personas, en su mayoría hombres, que para evitar represalias políticas decidieron esconderse en sus casas durante la guerra civil española y después de que esta acabara en 1939. El largometraje, de producción andaluza, se centra en la figura de Manuel Cortés. Barbero de profesión, Manuel había sido alcalde de Mijas (pequeño pueblo en la provincia de Málaga) durante la Segunda República española y en el momento del alzamiento militar en Marruecos. Al acabar la guerra, Manuel volvió a su pueblo y, para evitar ser asesinado por la Guardia Civil, que constantemente rastrea todas las casas en busca de disidentes, decidió esconderse en casa de su padre detrás de una antigua alacena. Así empezó un confinamiento que duró 30 años, como indica el título del documental, *30 años de oscuridad*. En 1969, Manuel finalmente pudo salir de su casa tras el Decreto Ley de Indulto promulgado por el gobierno del dictador Francisco Franco por el cual se ponía fin a las responsabilidades penales derivadas de la guerra civil española. La noticia de la aparición de Manuel Cortés tuvo apenas cobertura en los medios de comunicación españoles, aunque sí recibió cierta atención de la prensa internacional.

Antes del estreno del documental en 2011, habían aparecido dos libros sobre el tema de los denominados “topos”. El primero fue *In Hiding* de Rober Fraser, que se publicó en inglés en 1972. Este título recoge el testimonio directo de Manuel Cortés, su mujer y su hija sobre el antes, el durante y el después del confinamiento de Manuel. Aspirante a novelista de origen británico, Fraser se mudó al pueblo de Mijas en 1957, dónde vivió una larga temporada. En 1969 leyó en *The Times* la noticia de la aparición, después de 30 años, del alcalde socialista de Mijas. Decidió entrevistarlos a él y a su familia y, de su testimonio oral, nació el libro *In Hiding*. Más tarde, Fraser publicó *Blood of Spain*, una recopilación de más de 300 entrevistas a vencedores y vencidos (excluyendo a dirigentes políticos) de la guerra civil española, que transcribió y ordenó de forma cronológica. Gracias a estas dos obras, Ronald Fraser es conocido hoy, como indica Casanova, como “el pionero de la recolección de la historia oral de la guerra civil española” (222-223). El segundo libro que había aparecido sobre el tema fue *Los Topos* de Jesús Torbado y Manuel Leguineche, que se publicó en 1977, dos años después del fin de la dictadura. En él se recogen los testimonios de unos veinte “topos” españoles, entre ellos Manuel Cortés. Estos dos libros fueron la fuente de inspiración principal para el guion del documental *30 años de oscuridad*, que el año de su estreno fue nominado al Goya al mejor documental del año. Su impacto fue modesto y su

recaudación en las taquillas limitada, pero inspiró el largometraje de ficción *La trinchera infinita* (2019) que relata la vida en encierro de un “topo” cuya historia coincide, en parte, con la del exalcalde de Mijas. Este largometraje fue galardonado con los premios Goya a la mejor actriz y al mejor sonido (entre 15 nominaciones), ganó varios otros premios de prestigio y obtuvo un gran éxito comercial. Asimismo, en 2022 se estrenó *33 años de oscuridad* de Luis Colombo, un largometraje histórico basado en hechos reales que relata la vida en confinamiento de Saturnino el cojo, otro de los denominados “topos”. El productor de *30 años*, nos explica en una entrevista que, antes del estreno del documental, la temática de “los topos” “tenía sólo unas 350 entradas en Google, mientras que siete años más tarde tenía unos 3 millones” (Canalsur, 6:00).² De este modo, el documental, estrenado el año 2011, dio a conocer al público general unos hechos muy silenciados acaecidos durante la guerra civil española y la dictadura. En el campo académico, el documental *30 años* ha sido estudiado, junto a otros documentales de animación, en el artículo de 2013 *¿La memoria encontrada o la memoria inventada?* de Inmaculada Sánchez Alarcón y Alejandro Jerez Zambrana y en la tesis de 2016 “(Re)animating History” de Jennifer Nagtegaal.

Viendo la poca atención que ha recibido el documental *30 años de oscuridad* en los textos académicos a pesar de su importancia en la reivindicación de la memoria de los “topos”, pensamos que es esencial contribuir al análisis de este largometraje con el objetivo de darle el espacio que merece en la historia del cine de memoria histórica española. Asimismo, su formato híbrido, que combina características de los documentales clásicos con la animación, también aumenta la necesidad de que sea estudiado, dada la proliferación de películas de animación sobre temas políticos y sociales que se están haciendo en todo el mundo

En este artículo analizaré las distintas funciones que cumple la parte animada de este documental. Al hacerlo, voy a iluminar, en primer lugar, cómo el filme contribuye a la reivindicación de los testimonios y de la memoria como parte esencial de la construcción historicista. En segundo lugar, expondré cómo el documental se integra en el diálogo de la post-memoria de la guerra civil española y de la dictadura, entendiendo la post-memoria como la transmisión de memorias traumáticas a subsecuentes generaciones. Para acabar, analizaré qué estrategias se han usado en el filme para hacer accesible la “memorialización” histórica promovida y para generar compromiso en la audiencia.

Una trama en cuatro partes

Para empezar, es importante describir la estructura del montaje del documental. Éste está formado por cuatro partes que se intercalan y se entretajan mientras avanza el largometraje.

En primer lugar, el filme nos muestra entrevistas convencionales a expertos, muy propias del género documental. Estos son o bien personas conocedoras de la historia de Manuel, o bien expertos en el período histórico en el que se desarrolla la trama. Ronald Fraser, autor del libro *In Hiding*, y Jesús Torbado, coautor junto a Manuel Leguineche del libro *Los Topos*, son los expertos entrevistados en la historia de Manuel. Encarnación Barraquero, profesora de historia de la universidad de Málaga, y Juan Gallo, comisario de la Memoria Histórica de la Junta de Andalucía, son dos de los varios expertos entrevistados en la época histórica que nos ofrecen información contextual. Por otro lado, el documental incluye una entrevista a la nieta del propio Manuel Cortés, María de la Peña, un testigo directo de parte de los hechos acontecidos. María nació en el pueblo de Mijas hacia 1960, cuando su abuelo ya llevaba más de veinte años escondido en casa.

La segunda de las cuatro partes que forman el documental es la animada, que pone en escena el hilo narrativo de la película. Se subdivide en dos partes: los dibujos y la animación propiamente dicha que genera la sensación de movimiento en los dibujos. Es en esta parte del documental donde conocemos a Manuel Cortés y a su mujer, Juliana, que mediante sus narraciones en off en primera persona cuentan acontecimientos significativos de sus vidas antes y durante el confinamiento de Manuel. La narración fue adaptada con cierta libertad por el guionista del largometraje, Jorge Laplace, principalmente a partir de los testimonios de los propios protagonistas aparecidos en los libros de Fraser y de Torbado y

Leguineche, publicados ambos casi cuarenta años antes. En una entrevista concedida a “Sentido Común” el director Manuel H. Martín cuenta su intención de basar el documental en testimonios directos de los protagonistas y, en menor medida, en otros documentos. Este material, añade Martín, se usó en un guion previo, que luego “se acabó de definir, como es habitual, en la sala de montaje” (Sentido común, 2013). La duplicidad de voces testimoniales, ofrecidas por Manuel y por Juliana, enriquece la perspectiva del documental. En tercer lugar, el documental muestra imágenes de archivo, que refuerzan la información contextual ofrecida por los expertos entrevistados. En ellas aparecen, entre otros, agricultores cosechando el esparto (6:00), soldados republicanos luchando en las trincheras (18:07), soldados aliados liberando Alemania al finalizar la Segunda Guerra Mundial (54:17) o la visita de Dwight D. Eisenhower a España en 1959 (1:05:50).

Para acabar, en tres ocasiones se usan mapas creados *ad hoc* que también contextualizan y sitúan la acción. En ocasiones, en el documental aparecen intertítulos en letra blanca sobre fondo negro, con fechas y acontecimientos claves: el inicio y el fin de la Guerra Civil y la proclamación del indulto que permitió la libertad de Manuel, entre otros.

La narración de los hechos está organizada de forma cronológica. Además de los intertítulos, la trama avanza gracias a, por un lado, las respuestas de los entrevistados y, por el otro, las narraciones en off del protagonista, Manuel Cortés, y su mujer, Juliana. La trama sólo nos ofrece una excepción a esta organización cronológica: la apertura después de los títulos de crédito. En ella vemos por primera vez la parte animada en pantalla. Nos sitúa en la boda de la hija de Manuel, cuando él ya lleva más de dos décadas escondido. “Por primera vez en muchos años la casa estaba llena de gente disfrutando, bebiendo, bailando en el patio”, nos anuncia su voz en off sobre música de fiesta. De pronto la música cambia y suenan notas de suspense: “(...) todos excepto mi mujer y mi hija.” La escena acaba con Juliana gritando a una invitada que se acerca al escondite de Manuel: “¡No entres ahí!”. La invitada se asusta igual que nosotros, los espectadores. Estas escenas iniciales nos introducen al ambiente de suspense que dominará una gran parte de la película. Este ambiente se consigue mediante la incorporación de elementos fundamentales de la narrativa de suspense o *thriller*, que se plasman en el ritmo trepidante y el peligro constante al que están expuestos los protagonistas. Todo ello se acompaña de primeros planos, de sonidos impactantes y/o de iluminación tenue que enfatizan el sentimiento de miedo en los personajes que, a su vez, se transfiere a la audiencia. Por ejemplo, cuando la Guardia Civil registra la casa del padre de Manuel donde él está escondido (30:12), cuando la familia se cambia de casa (46:40), cuando planifican su fuga a Suramérica (frustrada más tarde) con la ayuda de un primo bien posicionado en la Falange³, el único partido permitido en España durante la dictadura franquista (58:40), o cuando se incendia la casa con Manuel dentro (1:10:20). Estas secuencias de suspense se intercalan con otras emotivas y poéticas, de ritmo más lento, como la representación de las largas horas que Manuel pasa en su escondite (57:00), el efecto que tiene sobre Manuel la monotonía del encierro (1:02:00) o la muerte de su primera nieta, hermana mayor de María de la Peña (1:03:00). En contraposición, en estas secuencias emotivas dominan los planos generales y/o la música melodramática, que generan compasión y empatía en la audiencia.

Memorias e “historia”

Las voces en off de Juliana y Manuel, narradas por los actores andaluces Juan Diego y Ana Fernández, hacen hincapié en sus sentimientos, emociones y experiencias personales. Por su carácter testimonial, las voces en off, junto a las viñetas que las representan, simbolizan la memoria individual de los acontecimientos. Como indica Paloma Aguilar, la memoria individual, cuando se comparte en el seno familiar o de un grupo social, se convierte en memoria colectiva. La memoria colectiva de un episodio particular dura el mismo tiempo que la vida de la generación que la experimentó. Cuando ya no quedan supervivientes de un acontecimiento, pasamos a hablar de la memoria institucional o histórica, que Aguilar define como “la memoria de relatos que han llegado al sujeto a través de generaciones de antepasados o testigos de los acontecimientos”. Con ella, los sujetos recuerdan una experiencia ajena. La memoria histórica es normalmente la dominante en el espacio público, y uno de sus objetivos (o

efectos), sobre todo en el contexto de la guerra civil española y la posterior dictadura, es “la reparación moral de los represaliados” (29-93). Tanto la memoria individual, como la colectiva y la histórica, por su mera condición de memoria, están condicionadas por su propio antónimo: el olvido. Lo que no se recuerda se olvida. Asimismo, por ser memorias, no son estáticas, sino que se reinterpretan cada vez que se evocan desde el presente. Y todas ellas, por su condición de memoria, se contraponen y a su vez complementan la “historia”.

Pierre Nora, en su estudio hoy ya canónico de 1989 titulado *Between Memory and History*, nos indica la interrelación de los términos “memoria” e “historia” cuando afirma que “lo que hoy llamamos memoria no es memoria, sino ya historia. Lo que consideramos destellos de la memoria son, de hecho, su consumo final en las llamas de la historia. La búsqueda de la memoria es la búsqueda de la propia historia” (13).⁴ En España, la historia y la memoria (así como la post-memoria que discutiremos más adelante) de la guerra civil española y del franquismo han sido objetos de estudio frecuentes en el campo académico, especialmente desde el comienzo de la exhumación de las fosas comunes en el año 2000 y a raíz de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica de 2007. Todos estos estudios teóricos recientes no están sujetos a los procesos de censura y manipulación propios del período franquista. Entre ellos está el texto citado anteriormente de Paloma Aguilar. En él la autora indica, citando a Fraser, que “la historia oral no sustituye a la historiografía tradicional, sino que la complementa y llena sus intersticios” (29-93).

En *30 años*, la “historia” se materializa en las entrevistas con expertos y en las imágenes de archivo. De este modo, en el diálogo entre animación y narración en *off*, por una parte, y entrevistas a expertos e imágenes de archivo por la otra, el documental articula la diferencia entre memoria e historia y reivindica el papel fundamental de los testimonios en la construcción historicista. En palabras de José Colmeiro, autor de la introducción de la edición de 2020 del libro *Los Topos*, la fuerza de los testimonios “reside en el intenso poder evocador de las pequeñas historias frente a la aséptica insipidez de la gran Historia, el imperativo ético que conlleva rehabilitar las memorias de las víctimas, y su importante papel en la transmisión de la memoria histórica” (Leguineche et al., introducción).

Volviendo a la estructura del documental, a pesar de estar formado por partes tan distintas, este logra transmitir una sensación de unidad entre todas ellas, en primer lugar, gracias al uso del color. Las imágenes de archivo son todas en blanco y negro. Los colores de tono sepia son los que predominan en la animación de las escenas de día. Los grises y negros dominan en las escenas de noche. Asimismo, todos los entrevistados están sentados en sillas, quietos y colocados sobre fondos sepia y negro. El predominio en todas las partes del documental de los tonos sepia, blanco y negro, que reproducen los tonos cromáticos propios de las fotografías antiguas y que, según Jennifer Nagtegaal, también nos recuerdan a la estética de una “casa encantada” (89-95) habitada por el fantasma de Manuel Cortés, dan una sensación de continuidad a la película.⁵ Otro elemento que refuerza la continuidad son las transiciones entre las distintas partes que, en muchas ocasiones, se logran utilizando elementos animados de la ilustración que invaden el espacio “real” del documental. Por ejemplo, en una ocasión, un tanque ilustrado atraviesa la pantalla de derecha a izquierda, llevándose la ilustración por delante y dando lugar a la imagen de Encarnación Barraquero, una de las entrevistadas (27:00). En otra ocasión, la ilustración de un carro tirado por caballos pasa por encima de Ronald Fraser para dar lugar a una viñeta de Juliana (39:50). Uno de los ejemplos más notables ocurre cuando empieza a caer nieve sobre Jesús Torbado mientras, poco a poco, el entrevistado va desapareciendo y aparece una casa cubierta de nieve (51:37). Estas transiciones dan unidad a las distintas partes del documental, refuerzan de nuevo simbólicamente el objetivo común de la memoria y la historia y muestran su interdependencia.

Una novela gráfica animada documental

La mayoría de los materiales promocionales del largometraje usan el término “novela gráfica animada documental” para describir el género de este largometraje. La novela gráfica, también conocida como comic o narrativa gráfica, es un género narrativo tradicionalmente asociado al público infantil pero

que ha gozado de mucha popularidad en las últimas décadas entre el público adulto, sobre todo en su franja más joven. Por este motivo, la elección de este género tiene la función fundamental de acercar la historia contada a nuevos públicos. La definición del término “novela gráfica” no está exenta de controversia. Según Adam Geczy y Jonathan McBurnie, autores del libro *Litcomix: Literary Theory and the Graphic Novel*, los teóricos y académicos coinciden en que la novela gráfica es un género narrativo donde la palabra y la imagen tienen una función principal en la historia narrada. Curiosamente, la crítica literaria sobre novela gráfica en papel toma sus orígenes de la teoría literaria cinematográfica. En *30 años*, vemos que la novela gráfica animada posee la característica más comúnmente otorgada al género, pero con algunos matices. La parte animada hace uso tanto de la imagen como de la palabra, pero la palabra, en lugar de estar escrita en el interior de la viñeta como en la novela gráfica en papel (o como lo estaba en los intertítulos del cine mudo), nos llega a través del sonido con la narración en off de los protagonistas. Además, el texto de las novelas gráficas en papel (o de los intertítulos del cine mudo), tiende a ser limitado con el objetivo de adaptarse al espacio de la viñeta o de la pantalla. En contraposición, la única limitación a la duración de la narración en off que acompaña a nuestras viñetas es la preferencia del guionista y el director y las limitaciones temporales de la duración del documental. Al tomar la narración en off parte de la carga de la función explicativa, las ilustraciones pueden centrarse en ejecutar su rol de función expresiva. Geczy y McBurnie también apuntan que el género de la novela gráfica se caracteriza por estar abierto a la experimentación y por saber aprovechar las posibilidades técnicas y de distribución ofrecidas por las nuevas tecnologías digitales. En la producción de la novela gráfica de *30 años de oscuridad* se han aprovechado las posibilidades brindadas por la revolución digital para crear digitalmente la animación de los dibujos.

De todos modos, la animación propiamente dicha usada en *30 años* es muy austera. La mayor parte de los dibujos son estáticos y la cámara se mueve frente a ellos para generar la sensación de movimiento. En la mayoría de las secuencias, solo un elemento de la ilustración está animado: el fuego de una hoguera que arde (15:16), un tren que entra en un túnel (20:12), lluvia (20:40), una cortina que se cierra (49:14). Además del ahorro en la producción que esta estrategia de animación supone, esta técnica tiene también la función simbólica de reproducir la sensación de inmovilidad y quietud a la que está sometido el protagonista, encerrado detrás de una pared, viviendo como un “topo.”

La animación ha sido también ampliamente usada en el género documental de la guerra civil española y la dictadura, por ejemplo, en los cortometrajes *Zepo* (César Díaz Meléndez, 2014) y *El olvido* (Xenia Gray y Cristina Vaello, 2018). *30 años de oscuridad* fue el primer largometraje documental de animación sobre esta faceta de la historia española. *Josep* (2020), un documental de Aurel que reconstruye de forma libre el exilio del ilustrador catalán Josep Bartolí, fue el segundo. En este filme, las ilustraciones originales de Bartolí se usaron como punto de partida de la animación del documental, creada por su director, Aurel. Este tratamiento visual genera un interesante diálogo entre el pasado (representado por los dibujos originales de Bartolí) y el presente (que se manifiesta en la animación de Aurel). María Lorenzo Hernández, en su artículo sobre este filme, defiende que la animación “limitada” o “selectiva” de *Josep* “junto con una dirección artística muy austera (...) refuerzan el carácter de memoria sobre el de mera reconstrucción historicista, aportando identidad visual al filme y a la vez simplificando el proceso de producción” (135). Si los creadores de *Josep* hubieran usado una ilustración detallada, rica y rigurosa en lugar del estilo “limitado” y “austero” que emplearon basado en los dibujos de Bartolí, el filme se hubiera distanciado de su carácter de memoria y se habría acercado a una narración histórica. Del mismo modo, podemos denominar la animación de *30 años de oscuridad*, como “limitada” y “austera”, características que refuerzan también aquí el carácter de memoria de la parte animada del documental. Pero, por otro lado, el carácter realista de las ilustraciones de *30 años* no sólo identifica al espectador con el drama humano del que es testimonio, sino que también lo acercan, simbólicamente, a todas las imágenes, las de archivo y las de los entrevistados. Estas dos estrategias, aparentemente contradictorias, unifican de nuevo memoria e historia en el documental.

A falta de materiales de archivo...

Uno de los usos más extendidos de la animación en los documentales es suplir la falta de materiales de archivo para ilustrar las historias narradas. En el caso de *30 años de oscuridad*, esta es una de las funciones más esenciales de la parte animada, pues no queda casi ningún material de archivo de la historia de Manuel Cortés narrada en pantalla. La voz en off de su esposa Juliana, en el filme, nos cuenta cómo quemó todas las fotografías que tenía de su marido para evitar que sus rasgos fueran recordados por la Guardia Civil y, en última instancia, evitar que Manuel fuera detenido y ejecutado. Esta es también la causa de la falta de fotografías de nuestro protagonista tomadas antes de los hechos acontecidos. A pesar de que Juliana toma estas precauciones, una vecina guarda una fotografía de Manuel, que entrega a las autoridades (23:38).

30 años de oscuridad, además de ser un documental que reproduce la tensión entre la memoria y la historia, se puede clasificar también como una obra de la post-memoria. Mariane Hirsch, quien acuñó el término en 1992, define la post-memoria como una “estructura de transmisión inter- y transgeneracional de experiencias y conocimiento traumático” (106).⁶ Laia Quílez en su artículo *Memorias Protésicas* define la post-memoria como un testimonio histórico aportado ya no por quien vivió una historia traumática, sino por quienes heredan el relato. Hirsch añade que la post-memoria se puede aplicar a “experiencias que (...) no hayamos tenido nosotros mismos pero que nos moldean e influyen en quiénes somos” (*Mémoires en jeu*, 4:00).⁷ En este sentido, la académica de origen judío distingue entre la post-memoria familiar (cuando concierne a experiencias de antepasados directos) y la post-memoria afiliativa (cuando nos afiliamos con memorias pasadas sin haberlas recibido por herencia.)

Como indica Paloma Aguilar, en España la transición fue dominada políticamente por una generación que no había luchado en la Guerra Civil, guiada por la idea de evitar la repetición del conflicto. Esto llevó al olvido y a la negación de la memoria bajo el auspicio del denominado “Pacto del Olvido”. Paradójicamente, este período fue seguido por el “culto a la memoria” que caracteriza hoy en día a las sociedades occidentales. En España, tras la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007, el culto a la memoria se tradujo en una necesidad cultural de volver a explorar la historia de los vencidos de la guerra civil española. Esta necesidad surgió de una nueva generación que no había vivido el trauma de la Guerra Civil ni el de la dictadura en primera persona. Citando a Karl Mannheim, Aguilar añade que esta generación y, en general, todas las generaciones, compartían y comparten un tiempo y un espacio histórico comunes que las predispone a tener “una forma propia de pensamiento y experiencia y un tipo específico de acción históricamente relevante” (32). Por su parte, Laia Quílez apunta también como una de las causas de este auge “la paulatina e inevitable desaparición de los supervivientes directos del horror” (389). Volviendo a *30 años de oscuridad*, podemos afirmar que el documental se enmarca en el movimiento cultural de la post-memoria, ya que son las nuevas generaciones las que cuentan una memoria que no han vivido en primera persona. Por un lado, vemos elementos de post-memoria afiliativa: Manuel H. Martín, el director del documental, nació cinco años después de finalizar la dictadura franquista y estrenó el documental en 2011, veinte años después del fallecimiento de Manuel Cortés. Por otro lado, encontramos elementos propios de la post-memoria familiar: la inclusión de la entrevista a María de la Peña, nieta de Manuel, que nació cuando su abuelo llevaba más de veinte años de confinamiento.

Como hemos visto, varios documentales españoles exploran los acontecimientos de la Guerra Civil y de la dictadura desde la post-memoria. Según Quílez, la distancia ofrecida por la post-memoria les permite a las obras artísticas ofrecer una mirada políticamente más crítica que la de los propios supervivientes de los eventos contados (388). Mariane Hirsch nos explica que “la conexión de la post-memoria con el pasado no está mediada por el recuerdo de los hechos, sino por inversión imaginativa, proyección y creación” (107).⁸ Paralelamente, volviendo a la animación del documental, el dibujo es, como indica Hernández citando a Emilio Martí, una herramienta interpretativa por definición, en la que es imprescindible usar la imaginación para recrear la realidad.

En el género del documental de animación, el dibujo toma la realidad como materia prima y la transforma con la inversión imaginativa, proyección y creación propias de la post-memoria. El resultado, continuando con el paralelismo con la post-memoria, no es una copia idéntica de la realidad ni del acontecimiento ocurrido, pero se aproxima a ella por su “fuerza afectiva” (Hirsch, 109).⁹ De este modo, la animación de la película se inscribe también en el diálogo de la post-memoria.

Anabelle Honess Roe categoriza la animación de los documentales según la función que esta cumpla en el conjunto de la obra. Coincido con Jennifer Nagtegaal que, en *30 años*, la animación ejerce una función doble según la terminología de Roe. Por un lado, cumple una función “mimética”, en la que “la animación ilustra algo que sería muy difícil, o imposible, de mostrar con la alternativa convencional de acción en vivo¹⁰”. Al mismo tiempo, la animación en *30 años* desarrolla una función evocativa, el objetivo de la cual es:

evocar lo experiencial en forma de ideas, sentimientos y sensibilidades. Al visualizar estos aspectos invisibles de la vida, a menudo en un estilo abstracto o simbólico, la animación (...) nos permite imaginar el mundo desde la perspectiva de otra persona. (...) Este tipo de animación puede facilitar la conciencia, la comprensión y la compasión de la audiencia por los protagonistas, que pueden vivir una realidad muy distinta de la suya (25).¹¹

La fuerza afectiva

Son varios los elementos performativos y aspectos de la película que desencadenan los momentos de intensidad afectiva. Como he expuesto más arriba, las ilustraciones del documental son uno de ellos. Se trata de ilustraciones, por una parte, de carácter realista y, por otra, de carácter muy expresivo: nos transmiten los sentimientos que están experimentando los protagonistas. Paralelamente, con el uso frecuente de primeros planos podemos ver, de muy cerca, sus expresiones faciales. Estas características nos invitan a ponernos en su piel, a sentir con ellos sus emociones. Por ejemplo, sentimos el miedo constante de Manuel y Juliana a ser descubiertos por la Guardia Civil, la felicidad de Manuel al poder jugar con su hija después de estar más de un año encerrado (36:01) y su pena cuando su primera nieta muere de leucemia (1:03:38). Los creadores de *30 años* han explicado en las redes sociales su intención de acercarse a la trama con una técnica de animación no convencional que les permitiese la navegación por las viñetas, para dar la sensación al espectador de encontrarse dentro de ellas y, lo más importante, dentro de la historia. Asimismo, las voces en *off*, al acompañar la animación, son también parte importante de la fuerza afectiva del documental. Gracias a ellas sabemos no sólo qué les pasa a nuestros protagonistas (vehículo narrativo), sino cómo se sienten (vehículo dramático). Por otra parte, las ilustraciones también crean una atmósfera de relajación y distensión, que facilitan la emoción del espectador y hacen una historia triste y dura más digerible y accesible a todos los públicos. Si hubiéramos conocido la historia de Manuel en un telediario o en un periódico online, es probable que el afecto que hubiéramos sentido fuera menor. Sentir que estamos dentro de la historia, poder reflejarnos e identificarnos con los protagonistas y hacerlo en una atmósfera adecuada son estrategias que potencian el afecto.

Los dibujos de Manuel y Juliana están parcialmente inspirados en los actores que dan la voz en *off* a los personajes, Ana Fernández y Juan Diego. Ambos se sometieron a varias sesiones fotográficas, el resultado de las cuales fue usado como inspiración principal para realizar la representación ilustrada de Manuel y Juliana. Esta inspiración en actores vivos para recrear personajes históricos, junto al uso de sus voces en *off*, anclan el documental al tiempo presente. Esto refuerza en los espectadores la idea de que la historia que están viendo tiene relevancia también en el momento en que se visualiza el documental.

Otro elemento fundamental que fomenta el afecto en la película es el sonido de la parte animada. Más allá de la narración en *off*, el documental usa efectos de sonido realistas que acompañan las imágenes: truenos y lluvia, la radio, coches al pasar y un largo etcétera. En algunas ocasiones, el sonido

se usa para dar, metafóricamente, movilidad a las imágenes. Por ejemplo, durante el reencuentro de Manuel y su hija mencionado más arriba, en pantalla vemos una ilustración estática de los dos protagonistas, sentados en el suelo y jugando. Pero el sonido que nos llega es el de una niña riendo, conectándonos aún más con la ilustración y mandándonos el mensaje de que Manuel y su hija pasaron juntos, jugando y riendo, un largo tiempo.

El uso de la música, toda ella extradiegética, es también clave en el documental, ya que acompaña e intensifica constantemente la trama y las emociones de los protagonistas. Tal y como nos indican los creadores del documental, el uso de la animación les dio la opción de tener una música más cercana a la ficción, en la que se pudieron añadir elementos de misterio, drama y emoción que fomentan la sensación del espectador de no saber qué va a pasar con los personajes, o cómo va a acabar la historia. Esta música, creada *ad hoc* para el documental por Pablo Cervantes, se intercala con tres canciones de época de Angelillo, conocido cantante de coplas y flamenco que simpatizó con la causa republicana y que se exilió a Argentina al finalizar la Guerra Civil. La primera que aparece, sobre los títulos de apertura de la película, es *Soy un pobre presidiario* (1935). Esta canción expresa las frustraciones y anhelos de una persona en prisión. La letra dice:

Soy un pobre preso que perdió la ilusión.
No me digas cosas por favor.
Soy un pajarillo que nació para cantar
y por eso quiero la libertad.

Con el uso de esta canción, no sólo nos ambientamos en la época en la que se sitúa la acción, sino que, de forma subliminal, se nos anuncia que Manuel es también un preso que quiere la libertad, a pesar de ser un preso en su propia casa. Al acabar la película, escuchamos la canción *La hija de Juan Simón* (1927) también de Angelillo, que relata la historia de la salida de prisión de Juan Simón y el sufrimiento por la muerte de su hija. La canción empieza así: “Cuando acabé mi condena me vi muy solo y perdido”, e invita a un claro paralelismo con la salida de “prisión” (su casa) de nuestro protagonista.

Todas estas estrategias afectivas vehiculadas a través de las ilustraciones, el sonido y la música potencian que el espectador se identifique con la historia triste e injusta que se cometió en el pasado y que se está cometiendo en pantalla. En palabras de Mieke Bal, “el afecto activa a los espectadores.” (181). A pesar de que la historia tuvo lugar en el pasado, Mieke Bal expone que el afecto ocurre en el tiempo presente y es en el presente que la fuerza afectiva del arte activa a los espectadores (185). En *30 años de oscuridad*, la activación de nuestro afecto nos llena de compasión por Manuel Cortés y su familia, nos produce indignación y nos genera compromiso. Desde un ángulo más amplio, el documental nos invita a reflexionar sobre la represión que ejerció la dictadura sobre la ciudadanía, nos hace querer cambiar las cosas y nos invita a la memorialización histórica de los hechos. La reivindicación de la memoria es, para muchos, una forma de hacer justicia.

Activismo en la producción y la exhibición

Como hemos visto, *30 años de oscuridad* es un documental activista que fomenta el cambio cultural y social. La naturaleza afectiva del documental conecta con su carácter activista en la etapa de la producción. Pero el director y los productores utilizaron otras estrategias en las fases de distribución y exhibición con el mismo objetivo: el de contribuir a generar impacto y motivar a la audiencia al compromiso y a la acción cívica. En primer lugar, se creó una página web (hoy ya no operativa) para promocionar la película y se dio presencia al documental en las redes sociales de Facebook, Twitter y Youtube. En segundo lugar, se elaboraron al menos dos guías didácticas para estudiantes disponibles online gratuitamente. Estas promueven la reflexión sobre las situaciones enormemente injustas vividas por los “topos” y su rol de víctimas durante la dictadura. Se ha introducido también el estudio del documental y de su temática en los currículos de varios institutos de secundaria españoles. En el terreno

de la distribución, *30 años de oscuridad* se estrenó en varias salas de cine y fue nominado al Goya al mejor documental en el año 2012. Hoy en día, es accesible a través de Filmin, una de las plataformas de suscripción de películas más populares en España. Gracias a esto, el contenido puede llegar a millares de personas en *streaming*. El impacto del documental culminó con la inspiración de la película *La trinchera infinita* (2019), tal como hemos explicado anteriormente.

La vivencia de Manuel Cortés durante la Guerra Civil y la dictadura franquista inspiró su testimonio y encontró un primer público en el libro *In Hiding* de Fraser, que fijó en un medio escrito la memoria oral de Manuel y su familia. Este, junto a otros documentos, muchos años más tarde inspiró el documental *30 años de oscuridad*, y el documental inspiró la película *La trinchera infinita*. Como indica Fina Birulés, cada vez que se transmite una memoria, alguien la deja y alguien la recibe. Se trata de una relación bilateral que implica a ambas partes. “Lo que haga con la memoria quién la recibe es imprevisible” (39:00). En esta cadena de creación, la historia de Manuel ha pasado de la memoria individual a la memoria histórica. Con el proceso de memorialización histórica se han creado documentos que contribuyen a la construcción historicista de nuestro pasado. También ha quedado asegurado que las vidas de estos protagonistas, sus testimonios, “no sean ignoradas y que se restablezca la dignidad de su memoria” (Leguineche et al., introducción). Las inscribimos así en la “historia.”

A un nivel más simbólico, tanto el documental *30 años de oscuridad* como la película *La trinchera infinita* “desentierran” a los “topos” del olvido y se solidarizan con las exhumaciones de cadáveres en España empezadas el año 2000. El día de la primera salida de Manuel a la calle, al final de la película, el día que deja de ser un “topo”, es probablemente uno de los momentos más emotivos del documental. Han pasado treinta años y las ilustraciones de Manuel y Juliana muestran ahora los signos de la edad: sus caras tienen arrugas y sus cuerpos dejan ver una pequeña joroba. Después de ofrecernos un plano medio de Juliana, la cámara se mueve y nos damos cuenta de que estamos viendo con los ojos de Manuel (1:21:12). Manuel baja poco a poco las escaleras hacia el piso inferior de la casa, atraviesa la cocina y se dirige a la entrada por el pasillo. Antes de salir, mira las fotografías de familia colgadas en la pared a su izquierda y ve su propio reflejo en el cristal que enmarca una fotografía de su padre junto a la hija de Manuel, tomada casi 30 años atrás. Su voz en off, justo en ese momento, dice “estaba muerto de miedo”. Este pequeño detalle nos recuerda que han pasado treinta años, todos ellos dominados por el miedo. Los ojos de Manuel se dirigen hacia la puerta de la casa y, acto seguido, vemos su mano en el pomo, abriendo la puerta. Una fuerte luz blanca lo ciega tanto a él como al espectador. La luz simboliza el fin de la oscuridad. Después, la supuesta cámara da un paso atrás y vemos la silueta de Manuel, de espaldas delante de la puerta, a contraluz. La música melodramática intensifica aún más la emoción de la toma. En el siguiente plano, después de un intertítulo que nos anuncia la fecha en que las autoridades de Málaga comunicaron a Manuel que ya era un ciudadano libre (12 de abril de 1969), empieza la canción de Angelillo mencionada más arriba. Acto seguido vemos la ilustración estática de Manuel y Juliana caminando por la calle de Mijas cogidos del brazo. La ilustración se difumina y se convierte, poco a poco, en un video de archivo de la pareja, paseando juntos por la calle, en la misma posición. Este detalle funde de nuevo la parte ilustrada de nuestro documental con el material de archivo. Esta unión final no solo recuerda a los espectadores que la historia que acaban de ver es real, sino que nos reitera simbólicamente, una vez más, que los testimonios de Manuel y Juliana, representados por la animación y sus narraciones en off, son ahora material de archivo y han pasado así, a través de este documental, a formar parte de la “historia.”

Conclusión

Como hemos visto, el uso de la parte animada en el documental *30 años de oscuridad* vehicula objetivos múltiples. Esta reproduce la sensación de inmovilidad y quietud a la que está sometido el protagonista, unifica el documental con el resto de las partes que lo conforman, suple la falta de materiales de archivo, refuerza el carácter de memoria y de post-memoria del filme, vehicula su fuerza afectiva y acerca los acontecimientos históricos a nuevos públicos. Asimismo, la parte animada refuerza

el objetivo activista del documental, generando compromiso en la audiencia. Este compromiso es patente tanto en la producción de la obra, como en la distribución y la exhibición. *30 años* es también un filme que ha tenido un papel clave para dar a conocer la memoria de Manuel Cortés y su familia, una memoria que refleja la de todos los otros “topos”, tanto aquellos cuyas memorias han llegado hasta nuestros días, como también aquellos “topos” desconocidos cuyas memorias se perdieron con sus vidas. Este documental, al desenterrar voces acalladas hasta ahora de la Guerra Civil y del franquismo, se integra en el movimiento del cine de la memoria histórica española y cumple su objetivo triple: verdad histórica, reparación y justicia para las víctimas. Se fomenta así el cambio cultural y social.

Las heridas de la guerra civil española no están cerradas y la memoria de los vencidos de la guerra es un tema que aún necesita reflexión y estudio. Prueba de ello son tanto la continua emergencia de narrativas del trauma en el cine y en otros medios culturales españoles, como la politización de la memoria. Esta se evidencia con la reciente promulgación de otra ley de memoria histórica, la Ley de Memoria Democrática (2022), por parte del gobierno del socialista Pedro Sánchez, y con las amenazas de los partidos de la derecha española (PP y Vox) de revocarla si llegan al poder.

Más allá de las circunstancias específicas de la guerra civil española, *30 años de oscuridad* es también una historia universal sobre el miedo y la supervivencia humana durante una guerra, un tema que desafortunadamente está a la orden del día. Su mensaje puede ser tomado también como una advertencia a los sufrimientos y a las injusticias que conlleva una guerra y un llamamiento a que, esta memoria y esta historia, no se vuelvan a repetir nunca.

NOTAS

¹ Agradezco a Isolina Ballesteros, profesora del departamento de Latin American, Iberian, and Latino Cultures de CUNY, sus comentarios y la atenta lectura del ensayo.

² Dado que el título del documental *30 años de oscuridad* es largo, la autora ha optado por simplificarlo en algunas ocasiones para conservar la agilidad del texto.

³ El nombre oficial de “La Falange” es “Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista”, partido en el que Franco unificó todas las fuerzas políticas que colaboraron a que ganara la guerra.

⁴ Del original: “What we call memory today is therefore not memory but already history. What we take to be flare-ups of memory are in fact its final consumption in the flames of history. The quest for memory is the search for one's history.”

⁵ “Casa encantada” del original, “haunted house”

⁶ Del original: “structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience.”

⁷ Del original: “experiences that we might not ourselves have had but that shape us and inflect who we are.”

⁸ Del original: “Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation.”

⁹ Del original: “affective force”

¹⁰ Del original: “the animation illustrates something that would be very hard, or impossible, to show with the conventional live-action alternative.”

¹¹ Del original: “evoke the experiential in the form of ideas, feelings and sensibilities. By visualizing these invisible aspects of life, often in an abstract or symbolic style, animation that functions in this evocative way allows us to imagine the world from someone else’s perspective. (...) In these instances, animation is used as an aide imagination that can facilitate awareness, understanding and compassion from the audience for a subject position potentially far removed from its own.”

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Alianza Editorial, 2008.
- Bal, Mieke. “Affectively Effective: Affect as an Artistic-Political Strategy.” *How to Do Things with Affects*, 34. Brill, 2008 Disponible en: https://doi.org/10.1163/9789004397712_011. Consultado el 1 de septiembre de 2023.
- Birulés, Fina. *Memòria, responsabilitat i transmissió*. “Subjectivitat, culpa i responsabilitat” [Audio]. Institut d’Humanitats de Barcelona, 2017. Disponible en: <https://www.instituthumanitats.org/ca/cursos/memoria-responsabilitat-i-transmissio>. Consultado el 1 de septiembre de 2023.
- Canalsur. “Una del cine... | Tertulia sobre 30 años de oscuridad.” [Video]. YouTube, 2018. 40:04. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VGxnyH5deM> Consultado el 19 de noviembre de 2023.
- Casanova, Julián. “*Así se recuerda lo que sucedió: La historia oral de Ronald Fraser.*” *Ayer*, no. 90, 2013, p219–29, 2013 Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23530063>. Consultado el 1 de septiembre de 2023.
- Fraser, Ronald. *Escondido. El calvario de Manuel Cortés*. Crítica, 2006. (Primera edición: 1972)
- Geczy, Adam., & McBurnie, Jonathan. *Litcomix: Literary Theory and the Graphic Novel*. Rutgers University Press, 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.36019/9781978828681>. Consultado el 1 de septiembre de 2023.
- Hernández, María Lorenzo. “Josep, de Aurel. La animación del exilio republicano español.” *Toma Uno*. Núm. 9, 2022. Disponible en: <https://doi.org/10.55442/tomauno.n9.2021.35783>. Consultado el 1 de septiembre de 2023.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *On Writing with Photography*, edited by Karen Beckman et alri, University of Minnesota Press, 2013, pp. 202–30. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt2jcd13.13>. Consultado el 20 de noviembre de 2023.
- Leguineche, Manuel, Torbado, Jesús. *Los topos*. [Ebook]. Capitán Swing Libros, 2020. (Primera edición: 1977)
- Mémoires en jeu / Memories at stake. “Hirsch Marianne POSTMEMORY definition”. [Video]. YouTube, 2015. 14:02. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=e0XdO1EEGdk>. Consultado el 19 de noviembre de 2023.
- Nagtegaal, Jennifer. “(Re)Animating History: Animated Documentaries in Contemporary Hispanic Cinema.” T. University of British Columbia, 2016. Electronic Theses and Dissertations (ETDs) 2008+. Disponible en:

<https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0340535>. Consultado el 15 de noviembre de 2023.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, no. 26, 1989, pp. 7–24. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/2928520> Consultado el 10 de noviembre de 2023.

Quílez Esteve, Laia. "Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea." *Historia y Comunicación Social*, 18. 2014. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43974. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

Roe, Annabelle Honess. *Animated documentary*. Palgrave Macmillan, 2013.

Sentido común. "Entrevista a Manuel H. Martín." [Video]. YouTube, 2013. 12:31. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=K0AHk8XubEE>. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

FILMOGRAFÍA PRINCIPAL

Arregi, A. et al. (Directores). *La trinchera infinita* [Película]. Irusoin Moriarti Productions, 2019.
Aurel. (Director). *Josep* [Película]. Les Films d'Ici Méditerranée, 2020.
Martín, M. (Director). *30 años de oscuridad* [Película]. La Claqueta, 2011.

Received September 5th, 2023.
Accepted November 11th, 2023.