


2018

La Guerra Civil en el cine español contemporáneo: nuevas formas de recordar

Sara Boyle
Pacific Lutheran University

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>

 Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Boyle, Sara (2018) "La Guerra Civil en el cine español contemporáneo: nuevas formas de recordar," *La BloGoteca de Babel*: Número 7 , Article 6.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol7/iss1/6>

This Artículo is brought to you for free and open access by ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

La Guerra Civil en el cine español contemporáneo: nuevas formas de recordar

Sara Boyle (Pacific Lutheran University)¹

En octubre de 2008, el juez español Baltasar Garzón, famoso por su acusación a Augusto Pinochet, intentó la primera investigación legal de los crímenes cometidos bajo el franquismo con la intención de llevar justicia a los perpetradores más conocidos de los crímenes del franquismo. Al mismo tiempo, el juez también ordenó la apertura de 19 fosas comunes que permanecen hoy en día desde la época del franquismo. Sin embargo, antes de que pasara un mes, el juez tuvo que detener la investigación debido a cuestionamientos, en mayor parte de la derecha, acerca de su jurisdicción sobre los crímenes. Un año y medio después, en el 26 de marzo 2010, el juez fue acusado del abuso de poder por un sindicato de extrema derecha (Cala 2010). Como resultado, surgieron luchas, en la esfera política, sobre el rol de la memoria en la Guerra Civil en la sociedad española. En 2012, el juez Baltasar Garzón perdió el derecho de practicar su profesión por once años.

En los años recientes, la Guerra Civil española y la seguida dictadura de Francisco Franco de 1946-1975 han sido un tema muy importante y controversial dentro de la sociedad española, resultando en desacuerdos tanto políticos como culturales sobre cómo España debería recordar su pasado violento. La Guerra Civil comenzó en 1936 cuando el militante Francisco Franco intentó un golpe de estado contra la democráticamente elegida Segunda República Española. Después de tres años de guerra en la que los republicanos lucharon para defender la república, y los falangistas, por Franco, este ganó la guerra y reinó sobre España como un dictador por los siguientes 36 años.

¹ Sara Boyle se graduó de Pacific Lutheran University en Tacoma, WA con un B.A. en Estudios Hispánicos y Estudios Globales. Después obtuvo una Maestría en Educación de University of Washington. Actualmente, ella es directora de una iniciativa comunitaria basada en Everett, Washington.

Cuando Franco se murió en 1975, se estimó que 500.000 personas habían muerto como resultado de la guerra y del franquismo. A partir de 1975, por lo menos 100.000 de ellas permanecían en fosas comunes, la mayoría de ellas del lado republicano (véase Guarino). En 1977, el gobierno aprobó una ley de amnistía que protegió a todas las personas que aprobaron “crímenes políticos” entre 1936 y 1976. Fue esta ley la que obstruyó la investigación legal de Garzón en los crímenes del franquismo.

En muchos sentidos, la ley de amnistía de 1977 ha sido entendida como un olvido activo de la guerra —como una amnesia auto-inducida en relación a la guerra— (Boyd 135). Fue un acuerdo *de facto* para olvidar la violencia de la guerra y se llamó “el pacto de olvido” (Guarino 61). Las consecuencias políticas de este pacto son obvias. No fue hasta 2007, después de 40 años de silencio político en cuanto al tema, que la Guerra Civil llegó a ser reconocida por el gobierno español. Ese año, el gobierno español aprobó la Ley de Memoria Histórica, la que abogó por la multiplicidad de recuerdos personales y familiares de la Guerra Civil y argumentó que la memoria es un asunto privado que debería ser protegido y respetado. Un año después, la ley de amnistía fue cuestionada por primera vez cuando el juez español, Baltasar Garzón, intentó su investigación, resultando en debates fuertes en la sociedad española.

La tensión en España sobre el caso Garzón ha sido explicada por algunos españoles como el resultado de una lucha entre dos grupos: uno a favor del pacto del olvido y otra en contra. Este argumento hace eco del reconocimiento de la erudita argentina Elizabeth Jelin que en cuanto a la memoria sobre la violencia estatal dice: “there is usually a political struggle whose main contenders are the societal forces calling for remembrance and those calling for oblivion and erasure” (38-58). Este argumento es tanto verdadero como falso. Por un lado, es bastante claro que el caso Garzón fue el primer ejemplo de un reconocimiento político sobre los crímenes de la guerra

desde la amnistía de 1977. Así que es cierto que Garzón, en cierta manera, intentó “anular” el pacto de olvido en la esfera *política*. Sin embargo, es esencial reconocer la distinción entre un pacto de olvido *político* y un pacto de olvido *cultural*. Desde el punto de vista de la cultura española, el pacto de olvido fue inválido desde el principio. En los diez años entre la muerte de Franco y 1985, más de 15.000 libros y películas con el franquismo como tema habían surgido, y la Guerra continúa siendo hoy en día un tema popular en las novelas y en el cine. Por décadas, España ha manejado cómodamente el recuerdo de la guerra en el contexto de la esfera cultural, es decir, en la esfera del entretenimiento. Sin embargo, la memoria nunca había logrado volverse en algo más que un sujeto cultural en tanto que esa memoria nunca llegó a ser reconocida en la esfera política (véase Archibald 23). De este modo, la memoria de la Guerra Civil había pertenecido exclusivamente a la esfera cultural sin ser reconocida en la esfera política.

Lo que hizo Garzón, sin embargo, fue intentar de recordar la guerra de nuevo. Intentó transformar la memoria *cultural* de la guerra — la que existía en las novelas y en los filmes que trataban sobre la Guerra— en una memoria *política*. Puso la memoria de la guerra directamente en la esfera política, algo que nunca había pasado antes en España. De esta forma, la controversia que apareció en España en reacción a Garzón no fue solamente una reacción a la ruptura política del pacto de olvido, sino más bien una respuesta a una nueva y distinta forma de recordar a la Guerra Civil que se opuso a la memoria cultural de la guerra que ya había sido establecida. Esta reacción muestra dos concepciones de memoria en la sociedad española que compiten: una que apoya la memoria cultural de la guerra que ya había sido aceptada en la España actual, y otra que está luchando por una nueva memoria que sea política. Esta nueva memoria existiría en la esfera pública de maneras en las que la memoria cultural nunca existió. Como consecuencia, los dos tipos

de memoria establecen distintas expectativas en cuanto a las obligaciones que la sociedad actual tiene con la sociedad del pasado.

Debido a la falta de una definición establecida sobre esas formas diferentes de recordar, es necesario formar nuevas categorías de la memoria que reflejen estas nuevas formas de recordar. Al primer tipo de memoria que pertenece a la esfera cultural, lo voy a llamar *memoria pasiva* mientras que al segundo, perteneciente a la esfera política, lo voy a denominar *memoria activa*. La diferencia esencial entre los dos tipos de memoria es que la memoria pasiva de la guerra evita la politización de esa memoria, como la que fue intentada por el juez Garzón. Por el contrario, los proponentes de una memoria pasiva quieren que la memoria siga existiendo en la esfera cultural pero que no resulte en cualquier acción política. Por otro lado, la memoria activa ve a la guerra como un evento político e injusto, y por lo tanto, debería ser recordada en una forma que resulte en algún tipo de acción política que intente reparar las injusticias de la guerra que permanecen hoy en día. Se refleja una memoria activa de la Guerra en el caso del juez Garzón y en el reciente movimiento por localizar y abrir las fosas comunes que permanecen desde la guerra.

Como es dicho arriba, la Guerra Civil ha sido y es aún el tema de muchos libros y filmes. A pesar de ser sólo una forma que la memoria puede tomar, la manifestación de la memoria cultural en los medios de comunicación, como libros y películas, es sin duda una reflexión importante sobre cómo la sociedad española ha recordado a la Guerra Civil hasta los años recientes. Los medios de comunicación han sido desde su nacimiento indicadores del ambiente o del estado de la sociedad. Hoy en día, con la amplificación de los medios de comunicación visuales, el cine y la televisión son los medios de comunicación más presentes en la sociedad occidental y como resultado, son los medios más útiles en la diseminación de la cultura. En su artículo “The Rediscovery of Ideology”, Stuart Hall propone que el cine y la televisión son “the dominant

medium of social discourse and representation in our society” (1055). Es decir, de todas las maneras en que la sociedad puede ser representada, el cine y la televisión son hoy los medios más prevalentes.

Sin embargo, el cine tiene valor como algo más que un reflejo de la sociedad, es también un reflejo de la memoria. En su ensayo “Memory, Consumerism and Media”, Sturken refiere a “las tecnologías de la memoria,” o la tendencia de memorias ser reproducidas a través tecnologías visuales como las fotografías, el cine, la televisión y las imágenes digitales. Según Sturken, “Cultural and individual memory are constantly produced through, and mediated by, the technologies of memory” (75). Esta cita demuestra el papel de “las tecnologías de la memoria” como un vehículo para la formación y la diseminación de la memoria en la sociedad.

Cuando se reconoce al argumento de Hall y Sturken juntos, el cine se vuelve no sólo en el reflejo dominante de una sociedad, sino más específicamente en la reflexión, y en unos casos, en el creador de la memoria individual y colectiva de una sociedad. Así que una manera de analizar la tensión actual en España sobre la memoria de la Guerra Civil es a través un análisis del cine que refleja las distintas formas de recordar la guerra que han surgido en España. Dos filmes que hacen exactamente eso son el drama *Las trece rosas*, estrenado en 2007 y dirigido por Emilio Martínez Lázaro, y el docudrama *Cultura contra la impunidad* de Azucena Rodríguez, estrenado 2010. Ambos filmes cuentan la historia de trece jóvenes mujeres, que han sido simbolizadas con el nombre de “Las trece rosas”. Estas mujeres fueron fusiladas por los falangistas en 1939, justo después del fin de la guerra, debido a su asociación con las JSU, las Juventudes Socialistas Unificadas. Las JSU fueron un grupo clandestino muy importante en la resistencia republicana del franquismo. Según un artículo del periódico español *El País*, la historia de las trece rosas “fue uno de los episodios más crueles de la represión franquista . . . Su historia sigue viva hoy en forma de

libros, teatro, documentales, y cine” (Machado 1). La narrativa de las trece rosas ha sido recordada en varias formas culturales. Como “tecnologías de la memoria”, como dicen Sturken, y debido a su representación de una narrativa conocida de la Guerra Civil, los filmes *Las trece rosas* y *Cultura contra la impunidad*, permiten una comparación de cómo las trece rosas son recordadas en cada película. Los filmes también reflejan ambientes similares en cuanto a la memoria dentro de España debido al hecho de que ambos fueron lanzados después de 2000, cuando empezó la exhumación de las fosas comunes en España, y durante 2007, año en que se aprobó la Ley de Memoria Histórica. Su contexto semejante también permite una comparación sobre cómo los filmes construyeron memorias diferentes sobre las trece rosas a pesar de contar la historia de un mismo evento.

A pesar de que los filmes tratan el mismo tema y fueron creados en contextos similares, la narrativa de las películas acerca de las trece rosas es muy distinta. Por un lado, *Las trece rosas* es un drama de dos horas que tuvo mucho éxito en las taquillas españolas. Y, por otro lado, *Cultura contra la impunidad* es un docudrama de algo más de nueve minutos que se enfoca en quince víctimas verdaderas de la represión franquista. Como resultado, menos de un minuto del docudrama es dedicado a la historia de las trece rosas.

Además, *Cultura contra la impunidad* sólo fue lanzado en Internet y nunca llegó a ser mostrado en los cines. Sin embargo, su presencia en YouTube con más de 135.000 visitas y en los sitios de web de algunos de los periódicos más establecidos en España, tales como *El País* y *Público*, demuestran tanto la validez del docudrama como su accesibilidad. A pesar de estas diferencias en su forma, los dos filmes se centran en un contexto similar, usando estrategias cinematográficas similares, y enfocándose en las mismas protagonistas lo que permite compararlas.

Tanto *Las trece rosas* como *Cultura contra la impunidad* construyen una memoria sobre las trece rosas, y debido a estar en forma de filmes, lo hacen de una manera que refleja la tendencia de España de recordar su pasado violento en la esfera cultural a través libros y cine. Sin embargo, mientras las formas de los filmes se relacionan a la memoria cultural de las trece rosas, el contenido de los filmes demuestra dos maneras muy distintas de recordar a las mujeres. A través de la comparación de los filmes y la aplicación del campo interdisciplinario de los estudios de la memoria, muestro cómo las diferentes definiciones de memoria entre españoles, hoy en día, se han manifestado en distintas re-narraciones cinematográficas de la misma historia de represión franquista, que revela por un lado una concepción pasiva de la memoria y por otro, una concepción activa de la memoria. Son estas diferentes definiciones las que han resultado en la controversial política actual en España sobre qué papel debería tener el pasado en la sociedad española de hoy. Debido a su relegación de la memoria de las trece rosas a la esfera cultural, el filme *Las trece rosas* representa la continuación de la memoria pasiva con la que España ha recordado a la guerra desde la muerte de Franco. Por otro lado, *Cultura contra la impunidad* aprovecha de una forma de recordar ya aceptada culturalmente en España, el cine, para crear una memoria activa y nueva de las trece rosas que entra en la esfera política.

La memoria había sido un tema central en cultura desde su primera concepción en la cultura griega de Platón. Sin embargo, el entendimiento de qué significa “memoria” ha cambiado con el paso de tiempo. Susannah Radstone lo explica bien cuando dice: “Memory means different things at different times” (xx). Desde el tiempo de Platón hasta el fin del Renacimiento, la memoria trató más sobre la recuperación del conocimiento pasado que de la recuperación de la memoria de eventos pasados. Durante la Iluminación, la memoria tuvo que ver con el individuo y la relación de la memoria individual a la identidad del individuo. A principios del siglo XIX, la memoria fue

entendida por su subjetividad y sus raíces emocionales. Con el nacimiento de la concepción contemporánea de la memoria, en el siglo XX, se volvió un asunto colectivo y dejó de ser exclusivamente un asunto individual (véase Whitehead). Al mismo tiempo, la memoria se manifestó en formas nuevas debido a la creación del filme, y como resultado, el cine se volvió un vehículo importante de la memoria (véase Erll).

A pesar de su larga historia de tema cultural importante, los estudios de la memoria no surgieron como campo oficial hasta 2007. Debido a ser un campo bastante nuevo, los estudios de la memoria todavía no han desarrollado definiciones exactas para la terminología de la memoria (véase Erll). Aun con más tiempo, sería muy difícil crear una definición inclusiva de la memoria debido a la fluidez, la variabilidad, y la pluralidad de la memoria. Sin embargo, hay algunos entendimientos básicos sobre la memoria que pertenecen a los estudios de la memoria. Una definición amplia de la memoria es que la refiere a “all those processes of a biological, medial, or social nature which relate past and present (and future) in sociocultural contexts” (Erll 7). Otro entendimiento de la memoria que los estudios de la memoria sostienen es que la memoria es una reflexión del pasado *construida por el presente*. Astrid Erll dice: “Individual and collective memories are never mirror images of the past, but rather an expressive indication of the needs and interests of the person or group doing the remembering in the present” (8). Debido a la necesidad de reconocer el papel de la cultura en la construcción de la memoria, Richard Terdiman dice que el propósito de los estudios de la memoria no es solamente reconocer que “every culture remembers its past”, pero mejor, estudiar “how a culture performs and sustains this recollection” (3). Que la memoria existe en cada cultura no es la cuestión, sino el significado de la memoria que examinan los estudios de la memoria.

Hay algunas características específicas de los estudios de la memoria que serán aplicadas al análisis de los filmes. Una de ellas es la pluralidad de la memoria y su capacidad de existir en varias formas a la vez. La pluralidad de la memoria permite que diferentes memorias del mismo evento puedan existir al mismo tiempo y que una memoria del evento no tenga más valor que la otra. Un ejemplo de esa pluralidad es la existencia de la memoria individual y colectiva, en las esferas tanto privadas como públicas. En su ensayo de 2010, Mercedes de Grado explica: “Desde los primeros autores pioneros de los estudios de la memoria, los diferentes modelos se han movido en torno a dos polos: uno considera la memoria desde un punto de vista predominantemente grupal, ya que el modo social de recordar se sobrepone al individual; el otro...pone el énfasis en lo individual frente a lo colectivo” (7).

En la susodicha historia de la memoria desarrollada por Anne Whitehead, es muy claro que la memoria ha sido entendida desde el punto de vista tanto individual como colectivo. Según Maurice Halbwachs, pensador central de los estudios de la memoria, la memoria colectiva puede manifestarse de dos formas distintas. Dice que la memoria colectiva es la memoria del individuo, pero conceptualizada en el contexto de la infraestructura de la sociedad y la cultura. Por otro lado, la memoria colectiva puede referirse a la creación de “shared versions of the past” que surgen de la comunicación, los medios de comunicación, y de grupos sociales tanto pequeños como grandes (Halbwachs 50). Aun en el contexto específico de la memoria colectiva, la memoria todavía puede ser pluralista.

En cuanto a la memoria de la Guerra Civil en España, la memoria cultural y pasiva, por un lado, y la memoria política y activa, por el otro, son ejemplos de una memoria colectiva en tanto que las dos existen en las esferas públicas y culturales. Sin embargo, la memoria cultural que se ve en las películas españolas suele excluir cualquier forma de memoria que intente recordar la

guerra en términos políticos. Como resultado, esa memoria colectiva de la guerra es incompleta y restringida porque no permite el reconocimiento público de la memoria de los individuos que recuerdan la Guerra como un evento político. Lo que hace la memoria política y activa de la guerra es tratar de aumentar la memoria colectiva y actual proponiendo nuevas formas de recordar que entiendan a la memoria de la guerra de una perspectiva política. De este modo, se pueden entender los dos tipos de memoria como dos partes de una memoria colectiva incompleta.

La segunda característica de los estudios de la memoria que será básica para el entendimiento de la memoria pasiva y la memoria activa es la ética de la memoria. La ética de la memoria trata de la noción de obligación que acompaña la memoria. Según Janna Thompson, la relación entre el pasado y el presente es un “partnership that gives rise to obligations” (206) Por lo tanto, tener memoria de algo requiere una responsabilidad de esa memoria. En las siguientes páginas, me enfocaré en la idea de la obligación, pero es importante reconocer que es a través de esos entendimientos de la memoria que los filmes serán analizados.

El siguiente análisis de *Las trece rosas* y *Cultura contra la impunidad* se enfocará en cómo la idealización, la despolitización y la inclusión de mensajes que establecen una obligación en el público respecto del pasado, afectan al tipo de memoria, construido en cada filme, sobre las trece rosas construido en cada filme. Se mostrará cómo los diferentes propósitos de esas memorias distintas de las trece rosas reflejan, por un lado, una memoria pasiva que sostiene la memoria cultural de la Guerra Civil que ha sido establecida en España por décadas, y por el otro, una memoria activa de las trece rosas que revela la memoria política de la Guerra Civil que surgió con el primer intento de Garzón de traer la memoria de la guerra a la esfera política.

Una de las críticas más fuertes de *Las trece rosas* ha sido su idealización sobre los hechos históricos de las trece rosas. Mercedes de Grado dice que el filme no puede ser considerado un

“lugar de memoria” y se vuelve simplemente un “reclamo comercial” debido a su reescritura de los hechos históricos. Por otro lado, *Cultura contra la impunidad* no intenta ninguna idealización de la historia de las trece rosas. En lugar de menospreciar la memoria idealizada representada en *Las trece rosas* a favor de la representación realista alcanzada en “Cultura contra la impunidad”, es importante considerar las formas de los filmes y darse cuenta de cómo sus formas influyen en la construcción de la memoria de las trece rosas. Cuando se consideran la idealización en *Las trece rosas* y la representación realista de *Cultura Contra la impunidad* desde el punto de vista de sus géneros —melodrama y docudrama— se puede ver cómo las distintas memorias de las trece rosas realizadas en los filmes son los resultados de propósitos diferentes propios del género. *Las trece rosas* es parecido a un melodrama y por lo tanto construye una memoria idealizada de las trece rosas. Su forma —el melodrama— es una forma familiar para los españoles y la memoria que la película narra resulta culturalmente atractiva para población española debido a su familiaridad. *Cultura contra la impunidad*, sin embargo, crea una memoria de las trece rosas que no trata de la idealización debido a su género de docudrama, que no permite tal idealización. Veremos cómo la idealización que se encuentra en *Las trece rosas* para crear una memoria que refleja las expectativas culturales de España resulta en una memoria pasiva de las trece rosas mientras que la forma de *Cultura contra la impunidad* resulta en una memoria activa porque su género no requiere que la memoria de las trece rosas sea recordada en una manera idealizada y culturalmente aceptable

La idealización de *Las trece rosas* es alcanzada en la hiperfeminización de las protagonistas y en la representación romántica de los meses que las mujeres pasaron en prisión antes de su ejecución. La feminización de las protagonistas ocurre en mayor parte en la representación física de las chicas. Las cinco protagonistas de *Las trece rosas* son Virtudes, Julia, Blanca, Avelina, y Carmen. Todas las actrices que representan a las protagonistas son delgadas y altas, con caras

impresionantemente hermosas. En primera escena se ve a Virtudes llevando pantalones, el resto de las chicas están siempre vestidas en faldas y vestidos lindos que enfatizan las cinturas esbeltas de las chicas. Aun cuando están en la prisión, las chicas aparecen vestidas con linda ropa. En una escena hacia el final de la película se ve a tres de las chicas vestidas en ropa interior, con los pechos casi revelados y sus breteles cayendo inocentemente de los hombros. Las chicas se representan como sexuales e inocentes a la vez, pero fundamentalmente femeninas.

Un aspecto de la representación de las protagonistas que muestra claramente la intención de idealizar la feminidad es el tratamiento que da la película a la tradición histórica de raparle el pelo de reclusas. Según Mercedes de Grado, se rapó el pelo de la gran mayoría de mujeres que fueron enviadas a Las Ventas (la prisión a la que fueron enviadas las verdaderas trece rosas) y era tan común que era casi un acto ritual (de Grado 2010). En la película, sin embargo, a ninguna de las trece rosas la rapan a cero y sólo aparecen otras dos mujeres con el pelo rapado. Las demás todavía tienen pelo largo. Además de permitirles mantener su pelo largo, las mujeres en *Las trece rosas* siempre aparecen bien maquilladas y bellas, aparentemente no afectadas por la dificultad de ser reclusas en una cárcel. Las chicas son siempre representadas vestidas en faldas y vestidos con su pelo lavado y bien cuidado. A pesar de ser reclusas, las protagonistas nunca pierden ningún aspecto de su feminidad.

Esta representación de las rosas revela una hiperfeminización de las mujeres teniendo en cuenta el nivel de vida real en Las Ventas. Las condiciones absolutamente terribles de higiene allí y la falta de agua corriente resultaron en un nivel de vida tan bajo que “sobrevivir en aquella prisión fue una empresa casi imposible” (de Grado, 2010). Permitir que ellas mantengan un nivel tan alto de belleza durante su estadía en prisión es una re-escritura de los hechos históricos y enfatiza

intencionalmente una hiperfeminización de las trece rosas que escoge ignorar los hechos históricos.

La idealización de la historia de las trece rosas continua en la dramatización suavizada del tiempo que ellas pasaron en Las Ventas. Aparte de la primera noche que las chicas pasan en la cárcel en la oyen disparos en el fondo, ellas realmente parecen pasarlo bien durante su estadía en Las Ventas. La mañana después de oír los disparos, las chicas participan en una batalla de agua, sonriéndose y riéndose todo del tiempo. En otras escenas, las cinco protagonistas, acompañadas por las otras rosas que nunca son introducidas en la película, cantan canciones sobre Las Ventas y hasta bailan juntas en el patio mientras las otras prestas, riéndose, las miran. Su encarcelamiento, como dice de Grado, “llega a representarse como una verdadera fiesta” (19).

Una representación así de Las Ventas y la experiencia de las trece rosas allí llegan a ser una idealización completa cuando son comparadas con la situación real que las rosas tuvieron que enfrentar realmente. En Las Ventas de 1939, la falta de higiene y de médicos resultó en la muerte de muchas prisioneras y también de sus hijos (de Grado, 2010). Aun peor, Las Ventas llegó a ser parecido a los campos de concentración de Alemania debido a las experimentaciones médicas practicadas en las reclusas como parte del programa de “eugenesia de la Hispanidad” creado por Franco (de Grado, 2010). La “verdadera fiesta” en la que se vuelve Las Ventas en *Las trece rosas* es claramente una idealización extrema de la historia de las trece rosas.

Según Sturken, la idealización en la forma de simplificación de eventos históricos es un resultado común cuando tales eventos son representados vis à vis los medios de comunicaciones masivas. El nacimiento de una industria de la memoria, conocida como el el “estilo Spielberg”, a principios del siglo XXI causó la apropiación de la memoria con el propósito del entretenimiento. Sturken explica cómo esa transición de la memoria a través el filme y otros medios de

comunicación puede ser un proceso “in which simplistic narratives are deployed to evoke particular empathetic responses in viewers” (41). En el caso de *Las trece rosas*, la situación en Las Ventas es simplificada para que el sufrimiento que las mujeres experimentaron en realidad no sea representado en la película. La inclusión de aspectos realistas, como el acto común de raparle el pelo a las prisioneras y los experimentos médicos, plantaría preguntas complejas en cuanto a los efectos psicológicos en las chicas y el rol del estado español en el sufrimiento de las mujeres.

Sin embargo, la idealización vista en *Las trece rosas* no funciona puramente para construir una historia simplificada de esas trece mujeres. También es importante reconocer que quizás la idealización sea un efecto secundario del pretendido género del filme. La idealización de *Las trece rosas* viene de la intención de seguir los parámetros del melodrama. Los aspectos centrales del género de melodrama son la exageración de la emoción de un conflicto y la dependencia en pathos, un foco en la victimización o heroísmo del protagonista, y representaciones simplificadas de los campos de lo bueno y de lo malo (véanse *Filmsite*, *Hardcastle*). Los melodramas utilizan los arquetipos más prevalentes en la sociedad occidental para crear una película muy atractiva para el público. Sin dar un resumen largo de la película, es suficiente decir que la película incluye muchos aspectos del melodrama, y la idealización es uno de ellos. Sin embargo, un elemento esencial del género de melodrama que *Las trece rosas* no puede alcanzar es un final que resulte en una derrota de lo malo por lo bueno. El elemento central de la historia de las trece rosas es la muerte de cada una, así que no sería posible crear una película que cuente la historia de las trece rosas y que escape un final en el que lo malo derrote a lo bueno. Por lo tanto, *Las trece rosas* no puede ser considerado un ejemplo perfecto del melodrama, pero sin duda la película sigue otros parámetros del género para crear un filme parecido al melodrama.

La idealización de *Las trece rosas* muestra cómo la película, a través del uso de un género que se centra en arquetipos y estereotipos culturales, se vuelve un objeto cultural y crea una memoria de las trece rosas que es muy accesible para la cultura española. Esa memoria refleja la historia de España de recordar la Guerra Civil en la esfera cultural y es una continuación de esa tradición. Por lo tanto, la memoria idealizada y fundamentalmente cultural de las rosas que *Las trece rosas* construye es una memoria pasiva de las rosas debido a su continuación de la ya establecida memoria cultural de la Guerra Civil en España.

Mientras que la historia de las trece rosas es idealizada de muchas formas en *Las trece rosas*, *Cultura contra la impunidad*, no intenta para nada esa idealización. El elemento del docudrama que ofrece la representación más realista de las rosas es el tratamiento de sus muertes. Más allá de contar la historia sobre cómo Julia Conesa Conesa, una de las trece rosas, fue ejecutada, el docudrama reconoce el uso de fosas comunes durante la represión franquista y usa el chocante sonido de los disparos para exagerar la realidad de su muerte. En su monólogo, Julia Conesa aborda el hecho de que después de su muerte, su cuerpo fue a parar a una fosa común y que su cuerpo continúa allí hoy en día. Este hecho histórico no es reconocido en *Las trece rosas*, tal vez porque incluir un hecho tan mórbido en su representación de las trece rosas no cabría en el género idealizado del melodrama. *Cultura contra la impunidad* sin embargo, no cuestiona la inclusión de este elemento de la historia de las trece rosas.

Otro aspecto de *Cultura contra la impunidad* que funciona para construir una representación realista de las trece rosas es el uso de disparos para separar el monólogo de cada víctima que es representada. Los disparos son muy ruidosos y chocantes. El sonido causa una reacción muy fuerte de ansiedad en el espectador debido a la yuxtaposición entre el sonido suave de las voces de las víctimas y el sonido chocante de los disparos. El uso de los disparos enfatiza y

exagera la muerte violenta de las víctimas e intenta recrear el evento para el espectador de una forma muy realista.

La representación realista de las trece rosas en *Cultura Contra la impunidad* crea una memoria de ellas que es bastante incómoda para el espectador. A diferencia de *Las trece rosas*, la forma del filme no permite una idealización de los hechos históricos. El género de docudrama trata de la dramatización de los eventos históricos. Una forma común del docudrama es el uso de monólogos en los que personas reales son representadas por un actor y el actor cuenta, en primera persona, la historia de la persona que está basada en hechos históricos. Por lo tanto, el género no puede idealizar la historia sin dejar de ser definido como un docudrama (véase Coşkun).

Cultura contra la impunidad es un docudrama y no usa la idealización para crear una memoria de las trece rosas fácilmente accesible a la cultura española. Crea en su lugar, una memoria incómoda de las trece rosas que reconoce la violencia de su muerte y la continuación de esa violencia, hoy en día, debido a la existencia de las fosas comunes actualmente. Como consecuencia, el filme no es construido con la intención de proveer un formato de la memoria que sea atractivo para la cultura española de la misma manera que lo hace *Las trece rosas*. Por eso, el filme no refleja una memoria exclusivamente cultural de las trece rosas sino una memoria basada en los horribles hechos históricos de la ejecución de las chicas. Es este elemento del docudrama lo que va a permitir la llegada de una representación de memoria activa y política de las trece rosas.

El segundo elemento que será analizado en estos filmes es la despoltización de la historia de las trece rosas por *Las trece rosas* y la re-poltización de su historia por *Cultura contra la impunidad*. La creación de una memoria despoltizada de las trece rosas construye una memoria que no pertenece a la esfera política y en su lugar, es relegada a la esfera cultural. Por otro lado, una representación de las trece rosas que se centra en los elementos políticos de su historia crea

una memoria que puede entrar en la esfera política y pública de una nueva forma y en un nuevo espacio. A través de la comparación de cómo lo político se manifiesta en la representación de las trece rosas en los dos filmes, se mostrará cómo *Las trece rosas* crea una memoria pasiva debido a la despolitización de su memoria mientras que *Cultura contra la impunidad* trata el mismo evento, pero con un énfasis en lo político de la historia y por lo tanto construye una memoria activa de las trece rosas.

A pesar de ser una historia sobre la muerte de trece activistas políticas que pertenecían a las JSU, grupo político clandestino, que fueron asesinadas por la violencia política de la Guerra Civil, la versión de la historia de las trece rosas que se representa en *Las trece rosas* es muy despolitizada. La despolitización de las trece rosas puede verse en la ausencia de escenas en las que las rosas aparecen participando en actividades políticas y en la falta de una explicación sobre propósito de las protagonistas. La escena más política de la película es la primera en la que aparecen Virtudes y Carmen, paradas en un coche, promoviendo ante una multitud la necesidad de “luchar hasta el final” contra el fascismo y por “la libertad y la dignidad” (Martínez Lázaro). Se vuelve obvio en esta escena que las chicas están involucradas en una lucha política contra el fascismo, pero no se desarrolla una descripción más específica de sus creencias y propósitos políticos. Deja de haber referencias a su política hasta una escena cerca del final de la primera parte de la película, en la que dos de las protagonistas más importantes, Julia y Carmen, aparecen tirando folletos clandestinos a las multitudes reunidas al edificio del auxilio social. Los folletos dicen “Menos Franco y más pan blanco”. Aquel acto obvio de disidencia política es la última demostración en la que se representa la política de las protagonistas.

Además, no es hasta una de las escenas finales del filme en la que se hace referencia a la relación entre las cinco protagonistas en las que enfoca la película. Durante el juicio de las trece

rosas y los otros cuarenta y tres hombres que fueron acusados y asesinados con ellas, tanto en la historia real como en la película, se dice por primera vez el nombre del grupo a lo que pertenecen las protagonistas, las JSU. Hasta ese momento, no es nada claro cuál es la relación entre las cuatro rosas representadas en la película: Virtudes, Carmen, Avelina, y Julia (véase de Grado). Más bien, la película desarrolla una imagen de esas chicas como individuos involucrados en luchas personales contra el franquismo. No se vuelve claro al público por qué las mujeres están en contra del franquismo o cuáles son los propósitos de su disidencia política. Aparte de la declaración de Carmen, en la primera escena, sobre su lucha contra el fascismo y por la libertad, la audiencia no tiene ni idea sobre qué define a las protagonistas, qué las conectas y por qué son detenidas por la policía. Cuando se considera que sus identidades como miembros del JSU fueron la causa de la muerte de la mayoría de las rosas originales, parece bastante artificial que su involucramiento en el grupo quede tan confuso durante la mayor parte de la película. Por lo tanto, la memoria de las trece rosas que construye la película es también despolitizada.

La representación de Julia Conesa en *Cultura contra la impunidad*, a pesar de ser mucho más corto que *Las trece rosas*, se centra más en la identidad política de Julia. En los primeros dos segundos de su monólogo, Julia se identifica como miembro de las JSU. Su identidad política es considerada al centro de su historia. A partir de ese momento, todo lo que le pasa a Julia se vuelve una consecuencia de su participación en las JSU. Por ejemplo, debido a una denuncia contra Julia, realizada por un amigo de su novio, ella es, en primer lugar, detenida por la policía. Como consecuencia de ser miembro de las JSU, Julia es detenida por una institución estatal, y eventualmente, el estado la mata. En esta representación de Julia y las otras rosas, sus identidades políticas y la violencia política cometida por el estado español se vuelven la causa de su muerte. El docudrama sigue la politización de la historia de Julia Conesa Conesa cuando “Julia” reconoce

que sus restos permanecen en una fosa común hoy en día. La apertura de las fosas comunes de la guerra fue un tema bastante controversial tanto en la población española como en el gobierno de España en 2010, cuando *Cultura contra la impunidad* fue lanzado. Como resultado, la memoria de las trece rosas es representada de una manera que no puede ser entendida fuera de lo político.

La despolitización de la historia de *Las trece rosas* sigue una tendencia del cine contemporáneo en España en los filmes que tratan sobre Guerra Civil “turn to the past” pero “turn away from the past’s political complexities” (Archibald 165). Así que se construye una memoria del pasado, pero esta memoria no se concentra en el significado político de la memoria. Mientras que los estudios de la memoria, en general, entienden a la memoria como definida por su pluralidad, algunos eruditos del campo ponen mucho énfasis en el elemento político de la memoria. Sturken, por ejemplo, argumenta que “memories are highly political” (74) Carolyn Boyd, experta en los estudios de memoria en el contexto de España argumenta que la memoria “typically has a social or political purpose” (134). Si bien es importante reconocer la capacidad de la memoria para ser política y tener consecuencias políticas, también es importante reconocer que la memoria puede existir en la esfera privada al mismo tiempo. Es decir, la memoria no tiene que ser definida por su identidad política para ser memoria. Susannah Radstone explica bien la relación entre la memoria política y pública y la memoria privada. Según la autora, la memoria política y pública es “related ... to the need to demonstrate the continuing and broader than personal *political* significance of issues that might otherwise be consigned to the level of the individual or the familial” (33). De este modo, la memoria política no existe exclusivamente a partir de la memoria privada, sino más bien existe como una reacción a la memoria privada. Tanto la memoria política como la privada existen simultáneamente, pero en espacios y con propósitos distintos.

La despoliticización de la historia en *Las trece rosas* no permite la formación de una memoria política de las trece rosas. En cambio, la memoria que construye la película es una memoria cultural de las trece rosas que no entra en la esfera política. A pesar de no ser política, la memoria que construye *Las trece rosas* continúa siendo un ejemplo de memoria, pero debido a su enfoque privado y cultural, es una memoria pasiva de las trece rosas que refleja la forma cultural de recordar la represión franquista, aceptada por décadas en España. Al mismo tiempo, *Cultura contra la impunidad* trata el mismo evento pero se centra en los elementos políticos de la historia para construir una memoria de las trece rosas que solamente puede ser conceptualizada en la esfera política. Esa concepción política de su memoria muestra una memoria activa de las trece rosas que refleja una nueva forma de recordar la guerra que se imaginó por primera vez en la investigación política de juez Garzón de los crímenes del franquismo.

El último elemento de las películas que demuestra la formación de memorias distintas sobre las trece rosas es la inclusión de escenas, en ambos filmes, que transmiten un mensaje de obligación al público. Como fue dicho en el principio de este ensayo, eruditos de las éticas de la memoria proponen que la relación entre el pasado y el presente es un “partnership that gives rise to obligations” (Thompson 206). Después de una comparación de los diálogos y las herramientas cinematográficas similares usadas en ambos filmes para alcanzar las escenas, una discusión sobre las éticas de la memoria mostrará cómo las obligaciones transmitidas por las películas son muy diferentes y, por eso, construyen entendimientos distintos de la memoria.

Hay tres diálogos en *Las trece rosas* en los que las protagonistas comunican un mensaje de obligación al público. En el primero, Virtudes acaba de volver del juicio donde fue condenada a la muerte. En la escena, Virtudes está sentándose sola en el piso y tiene a Carmen, quien no fue condenada a muerte, en los brazos. La luz es muy oscura y las chicas están en el centro del

fotograma. El enfoque de la cámara sobre las chicas sentadas en el centro del fotograma en un espacio está vacío, aparte de las chicas, señala a la audiencia la importancia de lo que las mujeres están de punto de decir. Con lágrimas cayéndose a lo largo de las mejillas de ambas chicas, Virtudes dice a Carmen: “Estamos luchando por algo que es justo”, y después, “Que no me olvides”. Esta escena hace dos cosas importantes. Primero, establece la justicia de lo que las trece rosas han hecho , y por lo tanto, ofrece una condenación moral de la gente que causó la muerte injusta de estas inocentes. Segundo, el uso de luz y los ángulos de cámara que ponen a las chicas al centro del fotograma crea una escena en la que las palabras de Virtudes parecen no ser solamente dirigidas a Carmen sino también al público. De este modo, la súplica de Virtudes a Carmen de no olvidarla es también una súplica al público español de no olvidarla tampoco. La escena establece que la sociedad española tiene una obligación de recordar a las trece rosas.

En segundo lugar, la escena en la que el ángulo de la cámara, la luz, y el diálogo se unen para crear un mensaje de obligación está en una de las últimas escenas de la película donde las chicas están escribiendo sus últimas cartas a sus familias antes de ser fusiladas. La cámara fija cerca en Julia Conesa, su cara en la luz y el fondo en sombra, mientras ella escribe su carta y las palabras de su carta son leídas en su propia voz. De pronto, Julia sube la cabeza y mira directamente a cámara mientras su voz lee las últimas palabras de su carta: “Que mi nombre no se borre de la historia”. Parecida a la escena anterior, las estrategias cinematográficas usadas en esta escena, la mirada fija de Julia a la cámara, crea una situación en la que Julia Conesa parece estar hablando directamente al público. Haciendo eco de Virtudes en la escena anterior, el mensaje de Julia obliga al público español a no olvidarla

Es la última escena de *Las trece rosas* la que transmite el mensaje más obvio de obligación al público. En esta escena, se muestra a Blanca leyendo su última carta a su hijo. Blanca,

acompañada con las otras doce rosas, acaba de ser fusilada, y lo que fue visto en la escena previa, es la imagen de Blanca que se ve ahora solamente en su memoria. Después de mostrar una imagen de su hijo leyendo la carta, se muestra a Blanca mirando directamente a cámara, sentada en el centro del fotograma con el fondo en sombra, leyendo la carta en voz alta tanto a su hijo como al público. Ella dice: “Solo te pido que...no guardes nunca rencor a los que dieron muerte a tus padres, eso nunca. Las personas buenas no guardan rencor...que no te borre nunca el recuerdo de tus padres”. Esta escena claramente comunica un mensaje de obligación al público español. La “resurrección” de Blanca después de su fusilamiento con la intención específica de leer su carta simboliza la memoria de Blanca y de las otras rosas. La escena muestra qué mensaje de las trece rosas, como representaciones de memoria, quieren compartir con el público actual. La mirada fija de Blanca a la cámara muestra que su memoria habla directamente al público y no solamente a su hijo. Las dos partes más importantes de su mensaje son el uso de las palabras “rencor” y “recuerdo”. Con el uso de la palabra “rencor”, Blanca alerta contra cualquier sentimiento de venganza en el presente hacia la gente que causó su muerte. Con el uso de “recuerdo”, Blanca, tanto como Virtudes y Julia, pide que el público no la olvide.

El mensaje comunicado en todas esas escenas es una obligación en el público de recordar, en el sentido más literal, a las trece rosas. El mensaje final de la película, comunicado por Blanca, limita esta memoria a una memoria que no resulta en consecuencias contra el pasado, debido a su aviso contra acciones de “rencor”. Estas escenas de *Las trece rosas* claramente piensan en construir una memoria sobre Blanca y las otras rosas que existe exclusivamente en la esfera cultural. Una reacción a su memoria en la esfera política que intentaría responder a las injusticias hechas a las trece rosas —como las reconocidas por Virtudes en la escena anterior— sería un ejemplo del “rencor” que el mensaje de Blanca alerta. A través las voces de Virtudes, Julia y Blanca, el filme

establece que sí, la ejecución de las trece rosas fue injusta, pero que una *reacción* a la injusticia sería inapropiada porque, como dice Blanca, “las personas buenas no guardan rencor”. Así, su mensaje solicita que el público recuerde a las trece rosas, pero de una manera que no resulte en acciones tomadas contra la gente que perpetró la injusticia.

Cultura contra la impunidad también incluye una escena que expresa un mensaje de obligación. En cuanto a su forma, la escena es muy parecida a las de *Las trece rosas*. Además de representar a una de las trece rosas hablando en primera persona para comunicar un mensaje de obligación, la escena es también ejecutada usando herramientas cinematográficas parecidas a las usadas en *Las trece rosas*, tales como el uso de luz y el ángulo de la cámara. A pesar de las semejanzas en sus formas, el mensaje transmitido en *Cultura contra la impunidad* es muy distinto al de *Las trece rosas*. En la escena, la rosa Julia Conesa Conesa, quien es una de las protagonistas representadas en *Las trece rosas* también, está ubicada en el centro del fotograma con el fondo completamente en sombra. Mirando directamente a la cámara, ella cuenta su historia sobre cómo fue ejecutada y dice: “No pude escoger a mi abogado, no tuve un juicio justo, y fui a parar a una fosa común. Mi familia sigue buscándome. ¿Hasta cuándo?”. El docudrama utiliza la repetición casi del mismo mensaje por cada una de las doce víctimas que vienen antes de Julia y las dos que vienen después para comunicar una obligación muy clara al público. Un ejemplo del mensaje parecido usado por muchas de las víctimas es “No tuve juicio, ni abogado, ni sentencia, y mi familia sigue buscando justicia. ¿Hasta cuándo?”.

Cultura contra la impunidad, al igual que *Las trece rosas*, reconoce que no existió justicia para Julia ni para las otras víctimas del franquismo. En el mensaje de Julia, ella reconoce el hecho de que sí tuvo un juicio, pero que no fue de ninguna manera justo. *Las trece rosas* también incluye una escena en la que la injusticia del “juicio” concedido a las chicas es demostrada. Pero mientras

que *Las trece rosas* no reflexiona sobre la injusticia en una escena siguiente, *Cultura Contra la impunidad*, con su uso de la frase “mi familia sigue buscando justicia” establece una responsabilidad en el público español para responder a tales injusticias. Tomando en cuenta que el filme fue estrenado en reacción a las acusaciones contra el Juez Garzón, es legítimo inferir que la intención del juez de llevar a la justicia a los perpetradores de la represión franquista es exactamente el mismo tipo de justicia que el filme busca.

Algo reconocido en *Cultura contra la impunidad* que no es reconocido en *Las trece rosas* es el hecho de que la mayoría de las víctimas republicanas de la Guerra Civil fueron puestas en fosas comunes en un lugar desconocido para sus familiares. Julia Conesa aborda este hecho directamente, diciendo que ella fue “a parar a una fosa común” y que su familia sigue buscando a Julia debido a eso. El filme de Martínez Lázaro no trata sobre esta realidad. En la escena que muestra la ejecución de las mujeres en *Las trece rosas*, nada es dicho ni mostrado en cuanto a qué pasó con los restos de las mujeres. Así que, la obligación según *Cultura contra la impunidad* que tiene el presente con el pasado es doble, primero en su responsabilidad de, dar justicia política a las víctimas como Julia Conesa y las otras rosas, y en segundo lugar, en su responsabilidad de exhumar las fosas comunes que permanecen en España hoy. La demanda de justicia política combinada con una rememoración física y activa en un espacio público en forma de la exhumación de las fosas comunes aboga, firmemente, por una memoria de las trece rosas que existe en las esferas públicas y políticas.

El énfasis de estos mensajes de la obligación tanto en *Las trece rosas* como en *Cultura contra la impunidad* es el objeto de estudio de un subcampo de los estudios de memoria, el de la ética de la memoria. Según Janna Thompson, hay dos maneras de entender la obligación de la

sociedad actual con la del pasado. La primera se llama “ahistoricismo liberal” y entiende al presente como distinto del pasado. Es decir, el presente “[has] no obligations that arise from the historical past” (Thompson 197). Además, dice que el pasado histórico no afecta concepciones actuales de la justicia. La única obligación de la generación actual con las generaciones del pasado es reconocer la presencia del pasado histórico y ofrecer una condena moral para las injusticias cometidas en el pasado. Por otro lado, otra concepción de la memoria considera la relación entre el pasado y el presente “as a partnership that gives rise to obligations” (Thompson 206). Ross Poole desarrolla esta idea, argumentando que “the role of memory is not, or not only, epistemological... is also normative; that is, it informs us of the obligation and responsibilities we have acquired in the past, and that ought to inform our behavior in the present” (152).

Poole elabora en la obligación ética que la memoria trae al presente y argumenta que el propósito de la memoria es “[to] make the past a presence in our current moral and political agenda” (155). La referencia de Poole a lo político construye una obligación que específicamente pertenece a las esferas públicas y políticas. La diferencia entre memoria colectiva que reside en la esfera pública y memoria privada es una distinción discutida en los estudios de memoria. Para Susannah Radstone, como ya he mencionado más arriba, la memoria pública es “related...to the need to demonstrate the continuing and broader than personal political significance of issues that might otherwise be consigned to the level of the individual or the familial”. De este modo, Radstone enfatiza en la capacidad de la memoria de tener diferentes significados dependiendo de dónde y cómo es recordada.

Una aplicación de la ética de la memoria a las escenas ya mencionadas revela como las diferentes obligaciones construidas en *Las trece rosas* y en *Cultura contra la impunidad* resultan en distintas memorias de las trece rosas: una que es una memoria pasiva y otra que es activa. El

mensaje que construye *Las trece rosas* hace tres cosas: ofrece una condenación moral de la muerte de las trece rosas, aboga por una obligación al público de recordarlas, y alerta contra sentimientos y acciones de “rencor”. Debido a su establecimiento de la obligación de recordar, no puedo decir que *Las trece rosas* es exactamente un ejemplo del ahistoricismo liberal del que habla Thompson. Sin embargo, la película no establece una obligación con respecto al pasado, como dice Poole, en la agenda política del público español. A pesar de ofrecer una condena moral de las muertes injustas de las trece rosas, el mensaje final de la película ordena al público no guardar “rencor” que se manifestaría en la esfera pública hacia las fuerzas que causaron las muertes. Como dice la argentina Elizabeth Jelin, en relación con la memoria de la violencia estatal, “Moral and social condenación . . . can not replace the centrality of justice” (51). La obligación que construye *Las trece rosas* no permite que la memoria de las trece rosas entre en la esfera política ni pública en la forma de justicia política, y por lo tanto, defiende una memoria de las mujeres que pertenece a la esfera privada. Debido a esto se puede decir que el filme *Las trece rosas* construye una memoria pasiva de las trece rosas y ejemplifica la memoria pasiva de la Guerra Civil que por décadas ha sido establecida dentro de la sociedad española.

Por el contrario, *Cultura contra la impunidad* sí plantea una obligación de responder al pasado que intenta “[to] make the past a presence in our current moral and political agenda” (Poole 160). Debido a su enfoque en la necesidad de proveer justicia política para las víctimas del franquismo, como Julia Conesa, y de exhumar las fosas comunes, la obligación comunicada en *Cultura contra la impunidad* construye una memoria de Julia y de las otras rosas que es tanto política como pública. Un artículo sobre el docudrama en el periódico español *Público* defiende esta afirmación, diciendo que el propósito del docudrama es “reivindicar justicia y una auténtica

política pública en materia de memoria” (1). La rememoración de las trece rosas de una forma política y pública ejemplifica una memoria activa de ellas.

La construcción de memorias distintas de las trece rosas a través de diferentes representaciones de las mujeres y la creación de una obligación para con esas esas memorias reflejan la lucha entre una memoria pasiva y memoria activa de la Guerra Civil por la que se está luchando hoy en día en España. A pesar de una larga tradición de recordar la guerra en la esfera cultural y privada, en forma de obras de arte, esta memoria nunca ha llegado a ser reconocida en la esfera política. Aun en 2007 con la Ley de Memoria Histórica, la que parecería ser un ejemplo de reconocimiento político de la guerra, siguió la tradición de dejar la memoria del franquismo en la esfera privada. El sitio web del Ministerio de Justicia de España dice: “La Ley 52/2007, conocida como Ley de Memoria Histórica, reconoce el derecho a la reparación moral y a la recuperación de la memoria personal y familiar de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura”. El único momento en el que la memoria de la Guerra Civil se volvió política fue cuando se confirmó políticamente que la sociedad española solo tiene “el derecho a . . . la memoria personal y familiar” (Ministerio de Justicia 45569) de la guerra. Así, el intento de Garzón de llevar a juicio a los perpetradores de los crímenes de guerra de la dictadura junto con las obras de arte surgidas en respuesta a la iniciativa de Garzón, como *Cultura contra la impunidad*, fueron ejemplos de un movimiento por recordar la guerra de nuevo que “militate[d] against the consignment of memory-relates issues to the domains only of the private and the personal” (Radstone 33). La lucha entre una memoria pasiva y una memoria activa de la guerra sigue hoy en día, con el intento reciente de la juez argentina María Servini de Cubría de juzgar a los perpetradores del franquismo a través el uso del mandato de la jurisdicción universal. La necesidad de usar el sistema judicial de otro país demuestra una continuación clara de una memoria pasiva

de la guerra. Por otra parte, el intento mismo ejemplifica una reacción de la memoria activa frente a esa memoria pasiva.

Claramente, la sociedad española continúa esforzándose por aceptar una memoria política y activa de la Guerra Civil. Hasta que la memoria de la Guerra Civil y del franquismo pueda existir en las esferas tanto privadas como públicas y políticas, la lucha por la memoria continuará y esa lucha será documentada en los medios de comunicación de España, como., por ejemplo, en *Las trece rosas* y *Cultura contra la impunidad*. Como “tecnologías de la memoria”, los filmes se han vuelto espacios en los que la memoria puede manifestarse y a través de los cuales puede ser transmitida en la sociedad. Por lo tanto, *Las trece rosas* y *Cultura contra la impunidad* son reflexiones legítimas de las diferentes definiciones de la memoria entendidas por la sociedad española. Debido a su memoria idealizada y despolitizada de las trece rosas que sólo requiere que el público recuerde a las trece mujeres sin reaccionar a la injusticia de su historia, *Las trece rosas* se vuelve un ejemplo de una memoria pasiva de las trece rosas que pertenece a las esferas culturales y privadas. Por otro lado, *Cultura contra la impunidad* refleja la lucha de algunos grupos en España por una rememoración de la Guerra Civil en los espacios públicos y políticos debido a la creación de una memoria de las trece rosas que es muy política y que requiere una reacción política y pública sobre la injusticia cometida contra esas mujeres. *Las trece rosas* y *Cultura contra la impunidad* ejemplifican una memoria tanto pasiva como activa de las trece rosas y por lo tanto dan cuenta de la lucha actual en España entre una memoria pasiva y una memoria activa de la Guerra Civil.

Obras consultadas

Archibald, David. *The War That Won't Die: The Spanish Civil War in Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2012. Impreso.

Boyd, Carolyn P. "The Politics of History and Memory in Democratic Spain". *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 617 (2008): 133-148. Impreso.

Burnett, Victoria. "Spanish Judge Drops Probe Into Franco Atrocities". *The New York Times*. 18 nov. 2008. A: 7. Disponible en:
<<http://www.nytimes.com/2008/11/19/world/europe/19spain.html?ref=baltasargarzon>>
Consultado el 16 abr. 2013. Web.

Cala, Andrés. "Spain Allows Case Against Noted Judge". *New York Times*. 26 mar. 2010. A:10.
Disponible en:
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E04E2DB1E3DF935A15750C0A9669D8B63&ref=baltasargarzon>>. Consultado el 16 abr. 2013. Web.

Coskun, Cicek. *Docudrama: The Real History*. Disponible en: <http://hestories.info/docudrama-the-real-history-cicek-coskun-outline.html>. Consultado el 23 may. 2013. Web

Ministerio de Justicia. "Disposiciones Generales." *Ministerio De Justicia de Espana*, 17 Nov, 2008.
Disponible en:
<https://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/1292345945557?blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content-Disposition&blobheadervalue1=attachment%3B+filename%3DReal+decreto+1791+2008+sobre+la+Declaracion+de+Reparacion+y+Reconocimiento+personal+a+quienes+padec.PDF>

Del Campo, Alberto. "La tragedia de las 13 rosas, al cine". *El País*. 4 ago. 2006. Disponible en:
<http://elpais.com/diario/2006/08/04/revistaverano/1154642407_850215.html>.
Consultado el 2 may. 2013. Web

Erll, Astrid. *Memory in Culture*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.

Fonseca, Carlos. *Trece rosas rojas: La historia más conmovedora de la Guerra Civil*. Madrid: Temas de Hoy, 2004. Impreso.

de Grado, Mercedes. "Represión de género franquista en Las trece rosas, de Emilio Martínez-Lázaro". *Creatividad y Sociedad*. 15 (2010): 1-29. Web.

Guarino, Ángela. "Chasing Ghosts: Pursuing Retroactive Justice for Franco-Era Crimes Against Humanity". *Boston College International and Comparative Law Review* 33.1 (2010): 61-85. Impreso.

Melodrama Films: Part One. *Filmsite*. Disponible en:

<<http://www.filmsite.org/melodramafilms.html>>. Consultado el 23 may. 2013. Web

Hall, Stuart. "The Rediscovery of 'Ideology'". *Literary Theory: An Anthology*. Malden, Mass.: Blackwell, 2000. 1050-1064. Impreso

Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row, 1980. Impreso.

Hardcastle, Anne. "Melodramatic Victimization and the Spanish Civil War: The Cases of *Raza* and *El lápiz del carpintero*". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* 5 (2009): 93-111. Web.

Huete Machado, Lola. "La corta vida de trece rosas". *El País*. 11 dic. 2005. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2005/12/11/eps/1134286010_850215.html>. Consultado el 16 abr. 2013. Web.

Jelin, Elizabeth. "The Politics of Memory: The Human Rights Movements and the Construction of Democracy in Argentina". *Latin American Perspectives* 21.2 (1994): 38-58. Impreso.

--- "The Minefields of Memory." *Nacla Report on the Americas* 32.2 (1998): 23-29. Impreso.

Junquera, Natalia. "No tuve juicio, ni abogado, ni sentencia, mi familia me sigue buscando". *El País*. 14 jun. 2010. Disponible en: <http://elpais.com/elpais/2010/06/14/actualidad/1276503420_850215.html>. Consultado el 2 may. 2013. Web.

Labanyi, Jo. "The Politics of Memory in Contemporary Spain". *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.2 (2008): 119-125. Impreso.

Loureiro, Angel G. "Pathetic Arguments". *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.2 (2008): 177-192. Impreso.

Las trece rosas. Dir. Emilio Martínez Lázaro. Sony Pictures Home Entertainment, 2008.
Fílmico.

Poole, Ross. "Memory, History and the Claims of the Past". *Memory Studies*. 1.2 (2008): 149-166. Impreso.

"La Cultura, contra la impunidad del franquismo". *Público*. 14 jun. 2010. Disponible en:
<<http://www.publico.es/espana/320393/la-cultura-contra-la-impunidad-del-franquismo>>.
Consultado el 3 may. 2013. Web.

Radstone, Susannah. "Working with Memory: An Introduction". *Memory and Methodology*. Ed. Susannah Radstone. Oxford: Berg, 2002. 1-24. Impreso

Radstone, Susannah. "Memory Studies: for and against". *Memory Studies* 1.1 (2008): 31-39.
Impreso.

Cultura contra la impunidad. Dir. Azucena Rodríguez. 2000. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=Xf8oZKEejD8>

Digital.

Smith, Paul Julian. "*Pan's Labyrinth* (El laberinto del fauno)". *Film Quarterly*. 60.4 (2007): 4-9.
Impreso.

Sturken, Marita. "Memory, Consumerism and Media: Reflections on the Emergence of the Field". *Memory Studies*. 1.1 (2008): 73-78. Impreso.

Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1993. Impreso.

Thompson, Janna. "Apology, Historical Obligations and the Ethics of Memory". *Memory Studies*. 2.2 (2009): 195-210. Impreso.

Whitehead, Anne. *Memory. New Critical Idiom*. Londres: Taylor & Francis, 2008. Impreso.