



14 DE ABRIL, LA REPÚBLICA (2011): DE LA HISTORIA A LA MEMORIA UTÓPICA

CHRISTELLE COLIN
Universidad de Pau

Recibido: 25/08/2016

Aceptado: 30/03/2016

Resumen: El principal objetivo de este artículo es cuestionar las representaciones sobre la Segunda República española, para observar cómo persisten en ellas los mitos del franquismo o, por el contrario, cómo se utilizan nuevos paradigmas de representación. Para desarrollar esta idea, se analizará la primera temporada de la serie 14 de abril, La república, emitida a partir del 2011 en TVE1. Partiendo del contexto de producción de la serie, se evaluará cómo la Segunda República se convierte a partir de los noventa en un atractivo referente fílmico. Posteriormente, analizaremos la construcción de la representación de la historia referencial Finalmente, nos interesaremos por la articulación entre Historia, memoria y cine.

Abstract: The main objective of this article is to question the representations dealing with the Second Spanish Republic, and how, in them, the myths of the Francoism persists or, on the contrary, they utilise new representations paradigms. In order to develop this idea, this article will analyze the first season of the Spanish series 14 de abril, La República, releases in 2011 on TVE1. We will study, firstly, the historical context of the series' production in order to evaluate how the Second Republic turns into a comfortable appeal filmic. On the other hand, we will analyze the specific relationship between representation and History. Finally, we will observe the articulation between different levels: History, memory and cinema.

Palabras clave: Segunda República, representación fílmica, Historia.

Key words: Second Spanish Republic, cinematographic representation, History.

Colin, Christelle. «14 de abril, La República (2011): de la historia a la memoria utópica». *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): 118-127. ISSN: 2530-8238. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2017.1>

La invitación a considerar y reconsiderar las representaciones del hecho referencial de la Segunda República desde 1975 implica evaluar una posible y lógica evolución de sus representaciones, la persistencia de mitos o, al contrario, la utilización de nuevos paradigmas representacionales. Esta evaluación supone también tomar en cuenta, por una parte, la distancia de estos discursos para con el final del franquismo (hecho decisivo que hubiera tenido que permitir la elaboración libre de estos textos sobre la República), y por otra parte la posible influencia, en el enfoque de las representaciones, del contexto coetáneo a la producción de estos discursos. Desde el punto de vista metodológico, entendemos que estas “reconstituciones históricas” sean literarias o fílmicas configuran una memoria que depende del entorno social ya que son reconstrucciones de una imagen del pasado acorde con cada época. (Halbwachs, 1968: 129). De esta manera, en nuestra opinión, la memoria de la Segunda República más que un producto sobre este pasado histórico, tendría que ver con la relación que tiene este producto con el presente en el que se elabora, es decir la democracia.

A partir de estos planteamientos, proponemos llevar a cabo una reflexión en términos sintéticos e introductorios sobre estas cuestiones, basándonos en la primera temporada de la serie *14 de abril, La república*, emitida a partir del 2011¹ en TVE1. Retomaremos en un primer momento el contexto de producción de la serie, lo que nos permitirá evaluar cómo la Segunda República se convierte a partir de los noventa en un atractivo referente fílmico. En un segundo momento, analizaremos la construcción de la representación de la historia referencial (es decir, los procedimientos narrativos utilizados, como la tipología de personajes, las estrategias de evocación histórica y la construcción del realismo y la verosimilitud). Finalmente, nos interesaremos por la articulación entre Historia, memoria y cine. Para ello y para completar el enfoque ya enunciado, partiremos de los análisis de las relaciones entre cine e historia de Marc Ferro y de la escuela contextual de cine de gran Bretaña (Smith, Pronay, Ellwood) que contemplan la posibilidad de entender el cine como fuente histórica y como reflejo de la sociedad que los produce. A partir de allí, se tratará más precisamente de mostrar en qué medida y hasta qué punto se opera en esta serie un desplazamiento desde una memoria comunicativa hacia una memoria cultural y utópica según la cual la Segunda República se convierte en referente moral, histórico y cultural ineludible para construir una identidad democrática contemporánea.

¹ Fecha clave que corresponde al 80 aniversario de la proclamación de la República.

I. Génesis y contexto

La transición a la democracia, con el pacto del olvido y el consenso de no hablar de la guerra, se basó en un acuerdo que pretendía evitar la utilización partidista del pasado, acuerdo auspiciado «por una sociedad traumatizada por el mismo y deseosa de mirar hacia el futuro» (Arostegui, Godicheau, 2006: 247). A partir de allí se construyó un discurso sobre el pasado en el cual se utilizó una imagen dominante de la República que funcionó como un contra-ejemplo o referente negativo a no reproducir durante la transición. Sin embargo, estos acuerdos no imposibilitaron una expresión cinematográfica, aunque tardía, sobre estos hechos referenciales. En efecto, si bien la Guerra Civil fue un tema utilizado en la cinematografía nacional desde el primer franquismo con fines propagandísticos y luego, oponiéndose a esta representación hegemónica, en clave metafórica, por el Nuevo Cine Español de Saura, Bardem, Erice entre otros, la mención de la Segunda República no aparece realmente hasta los primeros años de la transición con dos documentales clave: *Las dos memorias*, de Semprún (1972) y *La vieja memoria*, de Jaime Camino (1977), que por primera vez dan la palabra a los actores de la Guerra Civil y al bando vencido. No obstante, es solo a partir de los años 90, cuando se observa una aceleración en la producción novelística y cinematográfica² de la representación de la Guerra Civil española y cuando aparece también una especie de extensión de las dimensiones cronológicas del conflicto civil con una importancia clara de la temática de la Segunda República y de la represión de la posguerra, y eso de manera cada vez más intensa hacia los años 2000 en el contexto institucional de la aprobación de la Ley de Recuperación de la Memoria Histórica en el 2007.

Así, si la mención de la Segunda República no constituye un hecho tan novedoso en el cine, sí lo es en las series televisivas que han tenido particular impacto, al llevar por vez primera a los hogares españoles, imágenes y reflexiones sobre este pasado. En efecto, la ficción histórica constituye un recurso habitual en la programación televisiva de forma general y más precisamente en el primer canal de Televisión española, que parece especialmente comprometido con proyectos vinculados a la representación audiovisual de la historia española reciente. De esta manera, a principios de los años 2000, el éxito de las diferentes temporadas de *Cuéntame cómo paso*, que se esmeran en recomponer la historia del tardofranquismo y de la transición a través de la intrahistoria y el microcosmos de la familia Alcántara, o de

² Podría considerarse que el principio de los años noventa, con la visión extranjera de *Land and freedom* inicia una ruptura clara del pacto del olvido.

Amar en tiempo revueltos, sobre los primeros años del franquismo, parecen ser el punto de partida de este fenómeno de relatos extensivos sobre el pasado reciente. Del mismo modo, no podemos dejar de mencionar las producciones *La Señora*, de la cual *14 de abril* es la continuación lógica, que analizaba en el ambiente rural de Asturias las luchas de clases previas a la proclamación de la República y cuyo argumento remite asimismo a *Los jinetes del alba*, adaptación cinematográfica de la novela de Jesús Fernández Santos por Vicente Aranda en 1991, que en 5 capítulos hablaba de la revolución de Asturias de 1934 en un balneario de la localidad de Las Caldas. Por otra parte, de forma simultánea a nuestra serie, la miniserie *Clara Campoamor. La mujer olvidada*, dirigida por Laura Maña en 2011, se centraba en la memoria de los héroes republicanos al recuperar esta figura femenina de la primera diputada y defensora del sufragio femenino en las Cortes españolas. Estos diferentes ejemplos muestran el carácter múltiple (programas ambientados en escenarios diversos) pero centrípeto de la memoria televisiva del pasado reciente en la medida en que funcionan como instancia historiográfica y lugar de memoria colectiva social al recordar la historia-genealogía previa a la democracia en la que vive el espectador.

Finalmente, lo interesante en la utilización de este formato televisivo radica, sin duda en su capacidad de alcance de un público amplio. Este alcance es lógico, ya que la presencia social de la televisión es intensa y supone un discurso destinado al consumo popular. Aquello implica a su vez que estos relatos históricos se basen en una narratividad simplificadora (gracias al uso de la dramatización y la condensación argumental) y alejada de cierto didactismo, dado que la serie, a diferencia del documental, desprovista de comentario *off* o imágenes de archivo, pretende ser un formato más ameno.

II. La República: una historia referencial conflictiva

Entendemos pues que la serie televisiva, si nos da la posibilidad de acceder a un referente histórico objetivo, también, y sobre todo, participa de la recuperación de una República inevitablemente reconstruida como todas las visiones plásticas y ficcionales de la historia. Habría que analizar entonces en nuestro texto fílmico el reparto entre las alusiones estrictamente referenciales y la trama dramática para entender mejor los mecanismos de esta reconstrucción.

El argumento de la primera temporada se centra en el periodo que va desde la proclamación de la República hasta finales de 1932 con la aprobación de la

Ley de Bases de la Reforma Agraria, es decir, en el periodo que corresponde a la génesis y primera aplicación del proyecto republicano del bienio reformista en un contexto de radicalización de las opiniones políticas tanto de la izquierda (anarquistas esencialmente) como de la derecha (golpe de estado de Sansurjo y desarrollo del ideario fascista). El argumento empieza tras la proclamación de la República que cierra el último capítulo de *la Señora* cuando la historia se traslada a Madrid para seguir la historia de la familia de La Torre, poseedora de una finca en el campo al cuidado de la humilde familia Prado y de los jornaleros. Alrededor de estas dos familias se encuentran otros personajes (que sirven en su mayoría de nexo entre ambas producciones), que representan instituciones como es el caso de Hugo y Fernando, dos militares que tienen una visión diferente de la República, o Encarna, que trabaja para el gobierno republicano defendiendo el voto femenino, u otras fuerzas políticas de oposición al gobierno (Ventura y el grupo de anarquistas dividido, Amparo y los comunistas instalados en una línea radical defendida en aquel momento por la Komintern y Stalin). Si bien el contexto de construcción del periodo reformista aparece completo, en un primer momento, la República parece sobre todo constituir un telón de fondo, un marco general para dejar paso a las narraciones menores, particulares de las vivencias, amores prohibidos y vicisitudes de estos personajes, es decir, a la intrahistoria de los personajes. Si analizamos la evolución del argumento, el capítulo 1 y el 13 constituyen los capítulos con más referencialidad y carga ideológica y simbólica, y parece lógico ya que son los que más impactan en una temporada, mientras que en los otros capítulos existe una gradación dramática clara en los diferentes relatos menores donde casi desaparece el elemento referencial. La reconstrucción de la República en esta serie, dado este peso dramático, es ante todo una historia de conflictos personales (amorosos esencialmente) que parecen reproducir una situación colectiva problemática.

Los trece capítulos analizan las vicisitudes de la familia De la Torre a través de los conflictos internos y familiares con la expresión de las diferencias generacionales entre Fernando de la Torre y su padre Agustín en cuanto al futuro de la finca. Estas vicisitudes y divisiones de la familia, en última instancia, se convierten en símbolo de una nación entera. En efecto, estos conflictos también son externos: la familia de la Torre tiene que solucionar los problemas que tiene en la finca con sus jornaleros, influenciados por la propaganda anarquista de Ventura. De esta manera, la representación del contexto republicano reanuda con el concepto político de lucha y oposición de clases a través de una constante demonización del bando republicano por los conservadores en una clara defensa

de la propiedad privada y de los privilegios seculares. Así, Agustín de la Torre, símbolo de la clase conservadora atemorizada por el caos, la anarquía y la amenaza de revolución, define con términos epidéuticos a los que considera como sus enemigos: «esos partidos de izquierda, estos socialistas rojos van a llevar este país a la ruina» (cap.1)/ «esos republicanos del demonio vendrán a quitarnos lo nuestro. A nuestros hijos no les quedará nada». La parte reaccionaria del Ejército (cap.2), del mismo modo, sintetiza de esta manera los males de la República: «la República no solo atenta contra la legitimidad de la Santa Iglesia y los intereses de los grandes propietarios sino también contra las instituciones militares, pilares del orden en este país y no podemos permitirlo», marcando una oposición temporal entre la ruptura histórica que supone la República y la continuidad histórica deseada por los conservadores.

Esta doble conflictividad -familiar y social- caracteriza una República incipiente y frágil, mermada por complejas tensiones procedentes tanto de la oposición conservadora encarnada por la familia pudiente y su alianza con algunos militares golpistas y unos guardias civiles represores, como de la oposición interna a la República, significada por la resistencia y el intento de desestabilización por parte de los anarquistas y las conspiraciones comunistas. El periodo republicano, por lo tanto, aparece en su mayoría y desde el primer capítulo como un espacio donde se expresan por lo menos tres proyectos y concepciones del Estado y la nación³: una

³ El peso de las determinadas topografías del espacio es también relevante para entender esta dicotomía ideológica: la historia transcurre en Madrid para reflejar mejor el bullicio urbano pero también cultural e ideológico («en Madrid está todo muy revuelto»), mientras que Asturias, caracterizada esencialmente en el fuera de campo como espacio del recuerdo por los personajes que emigraron a Madrid, simboliza un espacio social e ideológico (alusión a las minas y a los movimientos obreros) que reactiva la idea de lucha de clases. El espacio madrileño es también espacio de conflictos y este espacio se caracteriza de manera dual, siguiendo una dicotomía social y axiológica, primero a través de una representación de la distopía: el espacio conservador de la casa de los de la Torre, que concentra la mayoría de las secuencias rodadas en interiores, es un espacio cerrado, rígido, claustrofóbico, que ahoga a la joven Beatriz. En cambio, el espacio de los trabajadores, esencialmente representado por el campo y los jornaleros ideológicamente asociados a la lucha clasista, es un espacio sobre todo exterior, que connota libertad y cierta armonía, aunque frágil, entre el hombre y la tierra: obedece a un patrón más utópico, es el espacio de la lucha y de la defensa de los derechos. Esta utopía se refleja también en el espacio del café literario el Ateneo, lugar de encuentro de los republicanos y donde hay «tertulias literarias y políticas» y que por extensión remite al Ateneo de Madrid, referente cultural democrático de primer orden desde 1835. Por fin, la utopía se institucionaliza en las menciones a los espacios referenciales del gobierno legítimo (ministerio de Trabajo, de Agricultura, Congreso de los diputados) tan solo aludidos en unos planos generales de situación, como si la República se construyera más en un espacio popular: el espacio de la calle que se convierte en espacio de encuentro y propaganda clara (carteles, oposición). Sin embargo, este esquema espacial no refleja un maniqueísmo sencillo. En efecto, la configuración de cada espacio es más compleja. Así el cuartel, espacio en principio conservador, resulta ser más ambiguo: en él conviven los militares leales al gobierno («la reforma-militar- es el primer paso hacia un ejército moderno», dice Fernando, cap. 7) y los golpistas en ciernes –(Hugo: «creo que es la manera que tiene Azaña de acabar con el ejército»). Del mismo modo, El cabaret *El Alemán*, situado en el barrio de alterne de los Austria, es, en

esencialmente conservadora y continuista del régimen monárquico y basada en el orden y la tradición y que encuentra su continuación en el partido Acción Popular al que se afilian los de la Torre (cap.11) o en las ideas de Primo de Rivera (cap.12); una esencialmente republicana y reformista, que sería el proyecto institucional legítimo, y otra radical y revolucionaria que también pretende acabar con el gobierno legítimo, como lo evoca Amparo la comunista: «la república se tiene que derrumbar desde lo más alto para que todo el mundo entienda que sólo vale un nuevo orden» (cap.2 voz off Amparo). Estas opciones ideológicas constantemente enfrentadas funcionan a modo de prolepsis al anunciar la inevitable Guerra Civil que sellará este periodo histórico.

Este aspecto trágico de la historia aparece de forma recurrente a través del tópico de la lucha fratricida cuando los amigos de la infancia Fernando de la Torre y Jesús Prado, este último en defensa de los jornaleros, pelean durante la boda de Fernando. Este primer enfrentamiento proléptico se ve intensificado en el capítulo siguiente con la recreación del intento de golpe de Estado de los militares seguidores de Sanjurjo y sobre todo en la secuencia final del último capítulo donde los guardias civiles disparan en contra de los jornaleros en la finca de los de la Torre. La escenificación de esta secuencia, al retomar los tópicos de los opresores y los oprimidos, se estructura a partir de una intericonicidad significativa con el cuadro de Goya el 3 de mayo, utilizado hasta la saciedad en las representaciones míticas sobre la Guerra Civil como referencia al enfrentamiento entre los defensores de la democracia y sus represores.

El análisis de la evolución del argumento confirma, pues, que la historia de la República al final de esta temporada es la historia trágica de un impedimento: la República ya desde el principio es condenada al fracaso y a desembocar en un conflicto fratricida.

primer lugar, un espacio de espectáculos asociado al ocio y al disfrute y que revela que ser republicano es también una actitud, una forma de vida como lo evoca Fernando en el primer capítulo al entrar acompañado por varias mujeres en el cabaret, «mayor santuario de todo Madrid»: «disfrutar de la vida ¿no es eso al final, la República?» La República se ve entonces asociada al valor de libertad y hedonismo profano retomando así elementos de sus representaciones más míticas. Prolonga el espacio utópico de la calle ya que en él coexisten todo tipo de personas y todas las clases en una temporalidad dilatada como lo evoca la repetición constante de una canción alemana cantada por Amparo que contribuye a detener el tiempo. Sin embargo, progresivamente asistimos a una anulación de esta utopía ya que es el lugar de las conspiraciones y de las intrigas de Amparo en contra de los anarquistas y de la República y el escenario de varias peleas que vienen a rectificar esta primera impresión.

III. De la izquierda salvadora: el mensaje subyacente

A pesar de ser una historia esencialmente basada en los conflictos que reflejan un tiempo de intensidad política, el texto fílmico evoca un tiempo ejemplar con la reconstrucción de una serie de virtudes o valores políticos que enfoca también el mensaje de la serie hacia una utopía retrospectiva (López-Quiñones, 2006: 197). Esta retórica se encuentra esencialmente en el primer capítulo que anuncia de entrada el compromiso con estos valores que se tratarán luego de manera más desigual en los diferentes capítulos.

En un primer momento, la República aparece como un tiempo ejemplar porque es un periodo esencialmente reformista y modernizador. Así de ese periodo del bienio reformista se alude a la reforma agraria (primeras medidas y aprobación de las bases), a la reforma militar, al estatuto provisional de Cataluña, al sufragio universal, a cambios sociales como el divorcio, a la reforma educativa de la universidad y a la cuestión religiosa. Para la mayoría de estas referencias, se trata esencialmente de alusiones en el metadiscurso de los personajes y tan sólo merece un desarrollo más importante en la acción la reforma agraria, el voto de las mujeres y la Constitución de 1931. Si analizamos estos datos vemos en primer lugar cómo se trata de evocar un proceso paulatino, en construcción como aparece en el discurso de varios personajes. Así, Jesús en la finca frente a la impaciencia de los jornaleros sanciona ese periodo de transición entre dos épocas descartando una transición hecha gracias a una revolución: «nada de lo que ha sido de una manera durante siglos puede cambiar de un día para otro». Lo esencial, un poco a la manera de la transición democrática del 75, y allí podría tener la serie un eco en la historia del presente democrático, es la realización de un cambio, de una especie de ruptura desde planteamientos reformistas y desde una base consensuada, de unión, es decir, desde la base de la construcción de una nueva identidad colectiva que superaría las divisiones de las dos Españas. Esta idea de unión asociada a la solidaridad es central en el cap.5, cuando Alejandra pide la intervención de unos amigos del gobierno, «unos payasos», para amenizar a los jornaleros y sus familias con un espectáculo de marionetas cuyo argumento tiene una base social: se trata de recuperar la experiencia vivida por los jornaleros (paro por la orden del señor de no sembrar y miedo a la escasez) para divulgar una de las ideas de la República desarrollada en la Constitución de diciembre del 31: la Unión de todos (Todos para todos-todos unidos), incluso en una superación de la lucha de clases como lo confirma la presencia del señorito entre el público. La legitimación de la idea de unión se hace en torno a la relación con el pueblo.

La República se representa entonces a través de sus acciones, que se declinan en esos proyectos esenciales: el proyecto educativo de las Misiones Pedagógicas llevado a cabo por Roberto, la causa femenina defendida por Encarna, la reforma agraria en la que participa Alejandra. De esta forma, es sobre todo el personaje el que aparece como utopía política en la medida en que su trazado narrativo entronca constantemente con el compromiso ideológico de la República socialista. Para ir más lejos podríamos decir que es el personaje femenino el que personifica este proyecto. Así, Encarna en una especie de duplicación de la figura heroica y arquetípica de la mujer republicana, Clara Campoamor, podría constituir a través de su onomástica una alegoría de la República, una encarnación de sus ideas esenciales como lo muestra en su primera aparición en el cap.1 cuando llega al Ateneo y reacciona a un comentario de Amparo: «la República cumplirá todas y cada una de sus promesas. Prometió la reforma agraria, prometió el sufragio universal y también podrán votar las mujeres». El trabajo de estas mujeres es primordial y antes que las acciones de figuras heroicas más ilustres, tan sólo mencionadas, se consagra el papel y la importancia dada a la mujer del pueblo en este contexto (en clave de interpretación actual, podríamos entender cómo otra vez a través de este hecho se podría pretender reforzar el papel de la mujer en la sociedad española contemporánea en una situación de igualdad con el hombre). Este modelo, para ser reforzado positivamente, encuentra su contra-modelo en las mujeres que evolucionan en el mundo conservador. Dos modelos que compiten en el argumento novelesco, cuando Fernando tiene que elegir entre Alejandra y Mercedes. La elección de Alejandra la republicana impulsa a Fernando por extensión hacia un compromiso con la República y por ende un rechazo de sus orígenes sociales e ideológicos conservadores. La descomposición del modelo familiar conservador apoya, por lo tanto, la idea de cambio en las estructuras tradicionales simbólicas de la etapa anterior a la República, así como la enfermedad de Beatriz –que reflejaría esta ruptura del estamento-, y su curiosidad por el mundo republicano simboliza la identidad de una nueva generación híbrida en el sentido en que procede de las estructuras tradicionales pero disfruta de la libertad conseguida por la República y sufre una «conversión» ideológica simbólica.

Vemos cómo el texto parte de los hitos referenciales esenciales del periodo para proponer una plasmación de la ideología republicana. El periodo, así, aparece como un episodio esencialmente político, centrado en las utopías de la izquierda romántica (democracia participativa, final de las desigualdades sociales, justicia, solidaridad), con una base claramente popular y social, ideas por fin que se ajustan al proyecto azañista y a ellas se reduce el ideario hegemónico, el de una República intelectual y

socialista. Estas ideas entroncan con una serie de valores asociados que nos permiten definir este discurso como revisión idealizada del proceso. Más allá asistimos a una sublimación de una problemática más contemporánea en esa narrativa utópica y de cierto modo nostálgica. Este procedimiento de evocación del presente a consolidar o rectificar a través del pasado parece otorgar al periodo de la República el papel de antecedente histórico y genealógico, de origen democrático plasmado de nuevo en la transición a la democracia y que hay que recordar periódicamente. La Segunda República se podría identificar como un origen temporal y como un evento predominante sin el que no se puede entender la democracia.

Conclusión

Con todo, la representación de la historia se hace según una dramatización simplificada y selectiva de un proceso colectivo de cambio centrándose esencialmente en las dificultades de este proceso: las tensiones y conspiraciones anarquistas, golpistas, las dificultades para llevar a cabo la reforma agraria y el sufragio femenino. Por otra parte, la serie propone un balance histórico orientado a ensalzar la dinámica del progreso y la unión y moldea un recuerdo progresista y reivindicativo de la labor republicana en esta primera etapa.

Más allá del discurso sobre la Segunda República, el texto fílmico parece tener repercusiones sobre el presente en la medida en que esta visión del pasado se asocia con un proyecto político presente que busca hegemonía (el proyecto socialista de los 2000). La recuperación de la memoria de la República en esta serie se vería por lo tanto asociada a una redefinición permanente de la identidad colectiva y narrativa contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Aróstegui, J. y Godicheau, F. (2006). *Guerra Civil. Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons.

Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris: Folio Histoire.

Gómez López-Quiñones, A. (2006). *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.

Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. Paris: Ed. PUF.