

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Genaro no tiene quien le escriba

Autor/es:  
Montiel, Alejandro

Citar como:  
Montiel, A. (2001). Genaro no tiene quien le escriba. La madriguera. (39):55-57.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41974>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



## Genaro no tiene quien le escriba

**Silencio roto**  
**Montxo Armendáriz**  
 España, 2001

Al final de la postrera película dirigida por el notable cineasta navarro Montxo Armendáriz –autor también del guión *original* de la misma, según rezan los títulos de crédito, guión *original* que acaso pueda costarle un *Goya* en la próxima edición de los premios de la Academia– hay un capítulo de *agradecimientos* que, por lo que sabemos (léase el artículo de Miguel Riera en estas mismas páginas), no es equitativo con unos y con otros, pues mientras la estrecha colaboración en la concepción de la película mantenida durante muchos meses con el novelista Alfons Cervera se ha reducido a una mera inclusión de su nombre en dicho capítulo, allí aparece también, en pie de igualdad, un agradecimiento manifiesto a la *Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo*.

Que tal agradecimiento sea sincero, y hasta probablemente obligado (pues tal archivo es de visita obligada), no quita para que me pueda preguntar ¿qué nos ha *dicho* sobre el movimiento libertario en la clandestinidad durante la inmediata postguerra el film *Silencio roto*? Adelanto una conclusión: casi nada, o algo muy sutil, y con las mejores intenciones. (Lo cual –y eso lo añadido yo al margen del film–, se está convirtiendo en una ortodoxia tan políticamente correcta como peligrosa; en tanto que no hay duda de que lo aquí *dicho* resulta altamente con-

veniente a la consolidación de esta *Nueva Historia verdadera de España* –pongamos por caso, la de Raymond Carr– que estamos padeciendo a principios del milenio).

Porque lo cierto es que *Silencio roto* es un film inequívocamente de izquierdas, pero en el mismo sentido, por ejemplo, que lo es *Vencedores o vencidos* (*Judgement at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961), que a toro pasado, con un par de décadas de retraso, declara sin ambages una actitud decididamente antinazi. ¿Pero es que acaso podía realizarse a principios de los sesenta en Hollywood una película –histórica– de

incluso fue juzgado como impropio por algún encumbrado miembro de la Gestapo que le asesoraba en estos menesteres). ¿Pero es que hay aún alguno de nuestros flamantes adalides de la libertad alineados en el Partido Popular que se atreva a negarlo? No lo creo. A lo sumo, hoy, cabía una descripción complaciente de la represión de nuestra posguerra a lo *You're the one* (José Luis Garcí, 2000), convenientemente denunciada por el historiador Antonio Elorza en un cotidiano madrileño.

Ahora bien, los que se han tirado al monte en *Silencio roto* no son ni comu-



signo contrario, abiertamente pro-nazi? Del mismo modo, las declaraciones de *Silencio roto* son incontestables: el primer franquismo fue espantoso; la prepotencia terrorista y brutal de la guardia civil, ignominiosa; el ensañamiento con los derrotados inermes en numerosos lugares de España, uno de los episodios más atroces de la Historia occidental del siglo XX (un execrable programa político del General Franco que

nistas, ni anarquistas, ni rojos; son simplemente *buenos*, gentes del pueblo; *guerrilleros* que, a lo sumo, gritan "¡Viva la República!" en un momento de comprensible exaltación, tras una precaria victoria. Los *malos*, esos sí, son *franquistas* y *fascistas*, según afirman sus adversarios paladinamente en los diálogos.

Y en esta peli de buenos (vagosos) y malos (convencionales), ¿qué pasa?



Lo más visible de lo que pasa se deja leer fácilmente como un melodrama; un melodrama, empero, reticente, discreto, acomodado al prudente y buen estilo que ha cuajado y perfeccionado Armendáriz desde la sobria *Tasio* (1984) a la admirable *Secretos del corazón* (1997); o, para ser más exactos, dos (o tres o cuatro) melodramas entreverados. El más desarrollado, cuenta lo siguiente: la hija de un hombre (más o menos mítico) asesinado de un par de balazos durante la República en un pueblo navarro, Lucía (Lucía Jiménez), regresa durante la postguerra al lugar, donde reencuentra, entre otros personajes secundarios, a su amiga Lola (María Botto), a su tía Teresa (Mercedes Sampietro), que gobierna la taberna rural; al maestro del pueblo, Don Hilario (Álvaro de Luna), represaliado tras la Victoria; y al joven herrero Manuel (Juan Diego Botto), del que se enamora y con el cual tendrá descendencia tras un furtivo encuentro amoroso cuando él anda emboscado con una partida de maquis. Manuel será posteriormente torturado y asesinado por la Guardia civil, y enterrado en la misma tumba que, en un gesto de supremo sadismo, la bene mérita le ha obligado a cavar a su hermano pequeño, no para enterrar a Manuel, sino para enterrar al padre de ambos cuando todavía éste estaba vivo y andaba huído. En suma: una cruel historia de amor recíproco desgraciado a consecuencia de una catástrofe colectiva —una estructura propia del melodrama—, pero que no es la única que se cuenta en la película: también su tía Teresa está enamorada de Don Hilario desde la guerra civil; lo esconde para evitar su ejecución; son delatados (quizás por una desesperanzada, derrotada Lola) y ambos son asesinados por la

Guardia civil de puta y mala manera.

La clave de este film es pues, a mi juicio, el melodrama (*topic*: mujeres que miran desde detrás de la ventana), pero nada hay de reprochable —ni de inelegante— en ello, salvo, quizás, y eso va en gustos, la cursilería y la simetría. Me explico.

Se advierte en *Silencio roto* una tendencia a la cursilería que no se había dejado entrever (o yo no había percibido) en ninguno de los largometrajes anteriores de Armendáriz (desconozco los cuatro cortometrajes anteriores: *Barregariaren dantza*, 1979; *Ikusmena*, 1980; *Nafarroako ikazkinak*, 1981; *Ikuska*, 11, 1981), ni en los dos excelentes citados *supra*, ni en *27 horas* (1986), donde salva con nota el duro examen de describir la deriva suicida de dos adolescentes toxicómanos de San Sebastián; ni en la arriesgada *Las cartas a Alou* (1990), donde se sortea hábilmente la tentación paternalista o la declaración bienpensante sobre los otros, gracias a un acertado *punto de vista* (el de Alou: Mulie Jarju; pero también, por supuesto, el de la sostenida focalización del relato) que el propio Armendáriz expuso convincentemente en el número 16 de *La Madriguera* ("¿Cómo mirar al otro?", *El Viejo Topo*, 127, marzo, 1999); ni siquiera en la turbulenta *Historias del Kronen* (1994), donde la nietzscheana superhombria mema de su protagonista (Carlos: un prometedor Juan Diego Botto), se justifica —pese a lo irritante— por la frágil mancebía del sujeto. En ninguna de ellas se habla (reiteradamente) de una sonrisa que no le podrán quitar a uno salvo que le partan la boca, pues eso —que está en *Silencio roto*, como otras tantas notas del mismo jaez— resulta tan ridículo en un film como en un poema. (Nunca hubiera pre-

visto estos arranques de tan sobado lirismo en Armendáriz, la verdad.)

Lo más grave, sin embargo, a mi juicio, es la forzada simetría. Lucía habrá de perder a Manuel. ¿Por qué no poner también, pues, a la buena mujer de un Guardia civil —*personaje de equilibrio*, diría Linda Seger— que también pierda a su marido? Pues eso pasa en *Silencio roto*. Y otra simetría, ésta mucho más imperdonable: ¿son buenos los métodos (explícitamente mostrados como) franquistas? Desde luego que no. Pero, ¿son acaso buenos los métodos de los maquis? ¡Claro que no! ¡Tampoco! ¡Si son idénticos! (No me digan que no es fácil leer esto como un discurso *moderno* más antietarra que antifranquista) Ya lo dice la palabra de *autor* (es decir, la de Don Hilario): los hombres fallamos, pero las ideas son lo importante. (Yo pensé, mientras oía esto: los curas africanos que se lo hacen con las monjitas sin SIDA hubieran suscrito tal opinión). Así que me pregunto yo: ¿qué ideas?

Y aquí cabe enlazar con lo que proponía más arriba para definir el film: eso de que lo que dice este film —y no sólo sobre el anarquismo— es casi nada, sutil y bienintencionado. Casi nada, porque lo que enseña sobre nuestra postguerra es que fue horrible, cosa que sabíamos; sutil, porque evita (como en el resto de sus películas) meterse en jardines y hace de la inconcreción virtud (¿era el padre de Manuel un anarquista a quien mataron sus propios compañeros?: pregunta que el film no puede responder, pues, cautelarmente, aquí no se habla de comunistas ni de anarquistas ni de nada de eso), y bienintencionada, porque exponiéndose como se expone desde un punto de vista inequívocamente de izquierdas, no quiere llamar al desorden, ni mucho



menos a la Revolución, y sale al paso de cualquier lectura que permita asimilar a los maquis con los etarras (¡faltaría más!), bloqueando deliberadamente una versión épica de aquellos confusos héroes para que no pueda ser capitalizada por nuestros fanáticos chalados criminales de la hora.

Tal vez, de aquí a un tiempo, vuelva a ver esta película, o tras diversas consultas con la almohada, llegue a cogerle el aire, descubrir su envidia (ya me ha pasado con algunas otras secuencias rodadas por este director), pero así y a bote pronto, recién vista, y que me perdone el amigo Armendáriz, ni le veo sentido a los preciosos paisajes, excelentemente fotografiados, que van punteando melancólicamente el paso del tiempo, ni creo que esos paisajes, con el silencio roto por los disparos, hablen por sí solos. Nada más elocuente que el principio; nada más decepcionante que el final (por muchas cartas que vaya a recibir Genaro, patéticamente, espléndidamente interpretado por Joan Dalmau.)

Este es, pues, el film, de entre los de Armendáriz, donde las secuencias están más hiladas, donde todo es más fluido, pero donde, precisamente por su claridad, por su continuidad, por su clasicismo, todo deja un regusto de boca evidente a nonada. Quiero creer, no obstante, que este es un film mucho más valioso de lo que he entrevisto, un film importante. Pero ahora no sabría decir por qué. No quiero creer que ello sea así sólo porque nos reconforta con la idea de que en la España de hoy —a diferencia de la de ayer— uno se pueda cagar en Dios sin que un sargento de la Guardia civil te obligue a beberte una botella de aceite de ricino. ¿O no, ¡me caguen Judas!?

**Alejandro Montiel**

## Seducida para matar

**El cielo / Presence of mind**

**Antoni Aloy**

España / EE UU, 1999

El primer largometraje de Antoni Aloy se rodó en 1999 y sólo ahora ha encontrado su efímero lugar en las carteleras de estreno. Presumiblemente habrá desaparecido de ellas cuando esta reseña se publique, pese a contar con el atractivo estelar de Lauren Bacall y Harvey Keitel en el reparto. Y, sin embargo, esta exótica coproducción de Enrique Cerezo y la firma independiente norteamericana Lion's Gate no está desprovista de cierto interés. Al rodar en la finca de Raixa (Mallorca) una nueva versión de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, Aloy pretendía romper con la típica imaginería gótica inglesa y apostar por una estética más mediterránea (declaraciones a *El Mundo*, 18 abril, 1999). Por otra parte, el film pretendía adscribirse a un cierto mi-

nimalismo expresivo basándose más en gestos y miradas que en los propios diálogos.

Lamentablemente, la distancia que separa intenciones de resultados es, en este caso, tan vertiginosa como los abismos por los que se desliza la atormentada institutriz de James: la estética mediterránea es mero decorativismo paisajístico y el protocolo minimalista trata de disimular la ausencia de una auténtica gradación climática que hiciera de los fantasmas de la historia algo más que simples, desgarradas estantiguas. Buen espectador de la versión de Jack Clayton (con guión de Truman Capote y William Archibald), Aloy empieza su película con la misma oscuridad con la que, hace cuarenta años, Clayton iniciara *The Innocents*. Pero de ella no emerge el piar de los pájaros que anuncian ese día apacible donde el pequeño y desposeído corazón de Miles deja de latir, sino un jadeo, no por agónico menos lúbrico, del padre de la institutriz que, insistente incestuoso, sigue manoseando a su hija aun con un pie en la sepultura. El realizador ubica tanto la muerte del padre como

