

EL SILENCIO QUE SE ROMPE

Gustavo Provitina

*¿Qué es la guerra?
Un acto de violencia que cometemos
para compeler al adversario
e imponerle nuestra voluntad.
Ernest Hemingway¹*

Existen al menos dos caminos para un cineasta que desea abordar el cine bélico: a) la guerra como espectáculo pirotécnico, la puesta en escena de la velocidad con que las armas pueden aniquilar a cientos de hombres en unos pocos minutos; b) la guerra como tragedia, la puesta en escena de la gravitación social que tiene la muerte de un solo hombre (si se trata del hombre justo), cuyo fusilamiento ocurrido en el más fatal de los minutos, deja un vacío, que nos hace dudar de la ilusión del futuro.² En el primer caso la muerte se despliega en una dimensión innumerable, mueren tantos hombres que es como si nadie hubiera muerto, el espectáculo disipa el pesar, transforma al sujeto en un blanco móvil, pura carne de cañón expuesta al odio. En cambio, cuando mueren los “hombres justos” las balas que se disparan duelen más, la tragedia acentúa la certeza del daño inexorable, la fugacidad de la existencia se contrae en el vómito concluyente de los estallidos, sentimos que lamentablemente para ese hombre ya no es posible “preparar la próxima hora”, como hubiera deseado Roque Dalton.

Pero hay otro matiz: cuando la guerra es un espectáculo pirotécnico, mera explosión innumerable, los que mueren lo hacen arriesgando el pecho por una causa que a menudo no les pertenece, que les ha sido impuesta como un deber patriótico inevitable, y en ese caso resulta coherente desconfiar del compromiso en nombre propio, porque es posible detectar otros valores que se mezclan entre el “yo” del soldado y su causa (siempre hablando de aquellos que no eligieron hacer carrera militar, por supuesto). Por el contrario, cuando cae el hombre justo no caben dudas de que lo hizo en nombre de un ideal tan vivo como la voluntad, muere abrazando la convicción de una utopía que solo puede defenderse con la vida³. Esa es la diferencia esencial entre un soldado y un guerrillero, o en otros términos entre un mercenario y un idealista. En los filmes donde mueren los hombres justos no buscamos el paradigma del héroe americano, tantas veces encarnado en superhombres pertrechados con recursos inimaginables, que dejan

· Profesor de la Fac. de Bellas Artes, Univ. de La Plata. Director y guionista de cine. Conductor radial. misteriososespejos@yahoo.com.ar

¹ Hemingway Ernest, “Enviado Especial”, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1977, p.287.

² La oposición “espectáculo” versus “tragedia” no se establece únicamente en términos formales, sino también éticos, tan “morales” como el travelling sobre el cuerpo de un detenido de un campo de concentración que se suicida arrojándose a un alambre electrificado en el filme “Kapo”, (1960), de Gillo Pontecorvo, que en el número de junio de 1961 de “Cahiers du Cinema”, provocó en la mirada de Jacques Rivettes la siguiente observación: “Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida tirándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio”.

³ No es relevante para la comprensión de este matiz los juicios políticos, éticos o filosóficos que impulsan a uno y otro bando.

boquiabiertos a los espectadores por su frialdad y eficacia para salir indemnes de situaciones de alto riesgo. La guerra no es el “triunfo de la voluntad”, parafraseando el título del tristemente célebre documental de Leni Riefenstahl, por el contrario, si existe algún triunfo es el de la muerte sobre la libertad.

Los filmes que conciben a la guerra como la mayor de las tragedias morales de la humanidad presentan, como ocurre, por ejemplo, en “La gran ilusión” (1937) de Jean Renoir, en “Roma ciudad abierta” (1946) de Roberto Rosellini, o en “La infancia de Iván” (1962) de Andrei Tarkovski, el peso del tiempo que vibra en un solo disparo, y con el eco de la pólvora esparcida, también estalla la memoria del fracaso de nuestra frágil condición. Este es uno de los juicios que aviva el visionado atento de “Silencio Roto” (2001), de Montxo Armendáriz, una gema del cine vasco prácticamente desconocida aquí en la Argentina.

Silencio roto

*Antonio: -Cuando subes al monte pierdes hasta el nombre, es como si acabaras de nacer.
“Silencio Roto” Montxo Armendáriz*

SILENCIO ROTO (2001)

Guión y Dirección: Montxo Armendáriz. Fotografía: Guillermo Navarro. Música: Pascual Gaigne. Montaje: Rori Sániz de Rosas. Fecha de Estreno: 27/ 04/ 2001. Duración: 110 minutos.

Intérpretes: Lucía Jiménez (Lucía), Juan Diego Botto (Manuel), Mercedes Sampietro (Teresa), Álvaro de Luna (Don Hilario), María Botto (Lola).

“Silencio Roto”, se inscribe en la tradición de los filmes que expresan la guerra como una tragedia, es decir, que tanto ética como estéticamente se ubica en las antípodas de la representación espectacular de los enfrentamientos bélicos. Pertenece a la estirpe cinematográfica que no venera a la guerra con ese falso patriotismo deslumbrado por el peso de los fusiles, -procedimiento usual en tiempos de propaganda-, por el contrario, Armendáriz prefiere analizar las llagas sociales que produce su detonación. “Silencio Roto” indaga el talón de Aquiles de una humanidad demasiado inclinada a repetir prácticas suicidas blandiendo falsas alegorías del honor, la identidad, el poder, la patria. Aún tratándose de una causa justa (todas lo son mientras sirvan para sustentar las motivaciones de una guerra), la simple idea de dos hombres que se combaten mutuamente desobedece a toda lógica humana, derroca el culto a la espiritualidad. Se podrá objetar que “Silencio Roto” no es un film bélico argumentando el moderado protagonismo de las escenas de combate, pero ¿es necesario mostrar la guerra en primer plano para que un film defina la belicosidad? Un rasgo de los filmes que indagan el contorno humano de la guerra consiste justamente en el pudor de su representación, en explorar la amenaza implícita, el mal silencioso, y por eso mismo, omnipresente de la guerra.

Apelando al lenguaje austero y económico revelado en “Tasio” y en “Secretos del Corazón”, el realizador vasco, nacido en Olleta, Navarra, en 1949, reflexiona, en “Silencio Roto”, sobre las cicatrices heredadas de la Guerra Civil. Los maquis⁴, al igual

⁴ Después de la Guerra Civil española (1936-1939), continuó sus actividades en el territorio español un movimiento guerrillero, en esta ocasión contra el régimen implantado por el general Francisco Franco,

que el poeta desaparecido Francisco “Paco” Urondo, empuñaban un arma para buscar “la palabra justa”, y los inspiraba el mismo fervor revolucionario que al autor de los “Poemas de Batalla”. El filme narra cuatro años de resistencia vasca, desde el otoño de 1944 hasta el invierno de 1948. El punto de vista del relato se organiza en torno a la mirada de Lucía que llega hasta un pequeño poblado para trabajar en el despacho de bebidas regentado por su tío, Cosme. En un sentido puramente connotativo, el viaje permitirá que Lucía logre completar y prolongar su iniciación en el compromiso ético que heredó de su padre, asesinado, como tantos otros, por recusar la violenta irracionalidad franquista. La travesía de esta joven mujer no hace honor a ese anhelo de aspiración, de avidez nunca saciada que observaba Jung en la naturaleza trascendental de los viajes, sino a la necesidad de dar curso a urgencias más terrenales. El corazón del relato prioriza como eje dramático la conflictiva y fragmentada historia de amor de Lucía y Manuel, el joven guerrillero interpretado por Juan Diego Botto, quien ya había intervenido en otro film de Armendáriz: *Historias del Kronen* (1994). El entorno social que asiste a la frustración de ese episodio romántico, se desenvuelve en los límites fijados por el despotismo franquista. Como en toda sociedad quebrantada, hay quienes sacan provecho de la injusticia, y otros que arriesgan el pellejo para remediarla. El poblado donde se desarrollan los acontecimientos narrados en “Silencio Roto”, es una representación afinada del desmembramiento social, político y cultural que provocó la dictadura de Francisco Franco. Armendáriz acerca la lupa para analizar el drama de un caserío acorralado por perentorias represiones, (algo que no es difícil de imaginar para aquellos pueblos que recuerdan las mutilaciones perpetradas por cada dictadura). Una sociedad dividida en guerrilleros, guardias civiles, acatadores complacientes, opositores perspicaces, víctimas del régimen, y delatores solapados que conviven bajo la sombra pestilente de una mordaza militar, solo puede expresarse en una especulación del silencio igualmente segmentado. “Algún día bajarán del monte...”, afirma orgulloso, Manuel, con devoción casi milagrosa, igualando a los guerrilleros que resisten diseminados en la montaña, con una cuadrilla de ángeles salvadores. El objetivo emancipador naufraga, y con ella los proyectos de Lucía, cuya conciencia revolucionaria, a diferencia de la de Manuel, advierte sobre el final los límites del riesgo en un impulso desesperado por equilibrar el amor con la causa. Teresa, su tía, -económica y punzante interpretación de Mercedes Sampietro-, le aconseja la prudencia para contener los ardores justicieros, reproduciendo el gesto que motivó su infortunio sentimental: “las ideas son para los que viven de ella”, pontifica, sin convicción. Esa monserga nutrida de refranes⁵, la apartó de Don Hilario, el hombre que amó inútilmente, y que parco, abierto a sus serenas cavilaciones, se quejará frente a Sole, la esposa de un guardia civil: “¿tampoco nos van a dejar pensar?”. Lucía se opone a su tía Teresa con un argumento de naturaleza netamente empírica, inmune a las especulaciones racionales: “A veces no hacen falta ideas, basta con ver las cosas para saber...”.

cuya principal estructura organizada estuvo dirigida hasta 1948 por el Partido Comunista de España (PCE). Algunos de estos guerrilleros, también conocidos como maquis, no desaparecieron hasta la década de 1960, en medio de una situación social y política muy distinta, aunque todavía dominada por la dictadura franquista.

⁵ Otro modo de tolerar la vida pretendiendo explicarla, consiste en refugiarse en el molde vacío del refranero popular, que rara vez coincide con la verdadera “sabiduría popular”. Armendáriz detona en la boca de Teresa todas las bocas que se conformaron con el facilismo de los lugares comunes para evadir el compromiso, primer motor del cambio.

Finalmente, los planes amorosos de Lucía con Manuel, integrarán el saldo no oficial de la derrota.

La ilusión que no calla

Maréchal: -A ver si acabamos con esta mierda de guerra...y a ver si es la última.

*Rosenthal: ¡Ah, no te hagas ilusiones!*⁶
“La gran ilusión” Jean Renoir

El límite del silencio es la libertad. Hay silencios activos, cuyo propósito es transformar un estado injusto o decadente. En ese caso, callar es parte de la estrategia (los guerrilleros del monte/ Don Hilario/ Lucía), el silencio es un recurso para refugiar el intento de quebrantar la injusticia. El silencio tiene valor cuando refugia un saber estratégico, capaz de desestabilizar, al romperse en el momento adecuado, los moldes de una situación impuesta. (*Debo decir: “He visto”. Y me lo callo apretando los ojos. Juraría que no, que no lo he visto...*⁷, escribió el poeta bilbaíno Blas de Otero). En ese sentido todo sistema cerrado de codificación se parece al silencio porque establece un límite, una barrera para la comprensión, y a la vez funda, paradójicamente, un marco infinito de interpretaciones modeladas por la imaginación. Sucede algo similar cuando estamos en presencia de una lengua extranjera, que desconocemos al punto de no poder aislar sus vocablos para asignarles algún vago significado. Esas situaciones también se parecen al silencio para aquellos que no cuentan con la competencia lingüística necesaria para decodificar lo que se está diciendo. Lo curioso en el film de Montxo Armendáriz es que los guerrilleros del monte no utilicen el euskera para comunicarse en la intimidad, ese hubiera sido un gesto deliberadamente revolucionario porque consiste en reivindicar la lengua prohibida por el autoritarismo de Franco, y oponerse a una de las mutilaciones culturales más graves: la negación de la lengua materna, qué digo, la amputación del sistema de valores lingüísticos de una comunidad. En esos términos no existe silencio mayor que la negación, desviación o indiferencia hacia la lengua de origen. Pero el realizador navarro podría responder: mi intención no fue situar en ese marco el conflicto del film, ni asignarle los límites de una región geográfica o cultural determinada, o determinante. Esa información finalmente es restituida por quienes identifican la región de Navarra en que se ha filmado, –los planos iniciales del film son una exaltación de la belleza natural de sus bosques y montañas-, aunque ese dato no es relevante para el ejercicio reflexivo propuesto por Armendáriz. Basta con saber que los montes albergarán planes de insurrección civil.

Hay también silencios pasivos, fatalmente complacientes, (Sole, la esposa del Guardia Civil/ Lola, prima de Lucía), que cometen silencios obedientes, funcionales al sistema autoritario impuesto por Franco. Y por último, hay mordazas que ahogan el impulso (Teresa/ la mujer que se cuelga), callar en estos casos, equivale a beberse la botella de ricino sin levantar la vista, aunque el último sorbo venga acompañado del suicidio. Desde luego también están los que no pueden callar, como Don Cosme, instalado sin complejos en el campo de la delación.

⁶ Jean Renoir filmó “La gran ilusión” en 1937. Justamente cuando los protagonistas de su filme preguntaban la “gran ilusión” de que esa guerra fuera la última, todo el mundo asistía con horror a la tragedia de la guerra civil española, al bombardeo de Guernica, al ascenso del nazismo, es decir al preámbulo fatal de la Segunda Guerra Mundial.

⁷ Blas De Otero, “Con la inmensa mayoría”, Losada, Buenos Aires, 1983.

“Silencio Roto” ofrece un juego de simetrías, cuya lógica de causas y efectos responde a un determinismo indeclinable que explica la conducta de los hijos como un reflejo de las convicciones paternas. Lucía, justifica su adhesión entusiasta a la causa de los partisanos diciendo “mi padre hubiera hecho lo mismo”. Don Hilario, le responderá “tu padre era un hombre como es debido...”, es decir, el viejo maestro del pueblo, mentor de la guerrilla, define la medida del hombre justo como aquel que sucumbe defendiendo una convicción que considera ecuánime. Es conveniente recordar que el padre de Lucía fue asesinado por las balas del franquismo. Manuel, como su papá, morirá bregando por un orden que continuará siendo la ilusión vital de quienes lo sobrevivan. La ilusión de las víctimas que adhieren a la causa revolucionaria antifranquista, es que los rebeldes del monte bajen para “librarlos del mal”. El obstáculo civil de esa esperanza lo encarna Don Cosme, delator y socio de los sicarios de Franco, cuyo negocio acepta el dinero tanto de los cancerberos de la Guardia Civil, como de las víctimas del régimen. Es hondamente significativa la escena que presenta a Don Cosme, inválido, postrado en una silla, cargado como si fuera un rey, o un valor digno de ser preservado, por dos miembros de la Guardia Civil, (¿metáfora de Franco, subiendo a los estrados del poder llevado en andas por las armas oficiales, primer eslabón de su mesianismo despótico?). Tanto Don Cosme, como la esposa del guardia civil contemplan a la población desde habitaciones ubicadas en pisos superiores⁸. En ambos casos se opera la distorsión voluntaria. En Cosme, subiendo el volumen de su radio para no oír los gritos de los torturados⁹. Sole, en cambio, observará desde un vidrio empañado, con un ángulo visual que favorece la inmunidad frente al dolor, y que tornará el espanto en una puesta en escena lejana, carente de todo compromiso, hasta convertirla en mera espectadora pasiva del desastre. En el rostro de esta mujer no hay humanidad, todo rasgo de piedad ha sido borrado, rasgo común que se posa en la mirada bestial de Cosme, en el resentimiento de Lola, y en la mueca pétrea de los asesinos uniformados, custodios de los estatutos de la sumisión armada. La simetría generacional opone como ayudantes a Don Cosme y Don Hilario, y luego a Lucía y Sole, finalmente Lola accederá a ese rango, cuando sucumba a las tribulaciones de la herencia. Don Cosme y Sole, luego Lola, son colaboracionistas del franquismo¹⁰; mientras que Lucía y Don Hilario, son aliados de los combatientes libertarios. Demás está aclarar que en “Silencio Roto” no hay héroes¹¹, o al menos no en el sentido tradicional del término alterado tantas veces por las recetas obstinadas del cine comercial. Hay aspiraciones heroicas, la resistencia o el coraje lo son, pero en un film donde un sistema arbitrario no puede ser quebrantado, es improbable que existan héroes porque justamente la superación de las pruebas para alcanzar la victoria y clausurar la epopeya, la resolución de su destino trágico los define como tales.

La única ilusión salvada, le cuesta la razón a su beneficiario. Se trata de un personaje que vive en otro tiempo, cuya ilusión ha sido convenientemente embalsamada por Don Hilario, el idealista que dona su vida para que la libertad pueda conservar algún rasgo material, palpable, reconocible. Ese personaje es un anciano, Don Genaro, cuyo hijo murió en la guerra, -donde no caen los soldaditos de plomo, ni los extras calificados-, pero su padre todavía espera su regreso, como los rebeldes esperan tomar por asalto la

⁸ La altura confronta, ya extremando el análisis formal de los espacios dramáticos transitados por los personajes de Armendáriz, a los cómplices del despotismo militar de Franco (Don Cosme, Sole...), con los partidarios de la libertad (Manuel, y los combatientes ocultos en la montaña).

⁹ Clásico ardid de los torturadores.

¹⁰ Las diferencias entre unos y otros, sus motivaciones morales no modifican el rol que cumplieron.

¹¹ “El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell, Joseph “El héroe de las mil caras”, Fondo de Cultura Económica, México, 1993).

victoria. ¿Qué mantiene vigente la ilusión de Don Genaro? Las cartas que escribe piadosamente Hilario, y que lleva Lucía, contacto que comunica a los guerrilleros del monte con los aliados que esperan el milagro. Cuando Lucía, pasada de realidad, considere la inconveniencia de mentirle al anciano, Don Hilario, firmando la última carta imaginaria, le recordará que mantener la ilusión equivale a conservar la vida. Otra vez la “gran ilusión” del cambio, o de un equilibrio humanitario que madure en los valores de un pacifismo redentor. Cuando caigan los hombres justos, el germen de esa ilusión protectora se renovará en el embarazo de Lucía que se irá del pueblo de luto, llevando, como se dice habitualmente, -con perdón por la referencia al lugar común-, el futuro en su vientre, y como acontece con los ángeles de Swedenborg, en ese fruto angélico estará condensado el ideal de dos ilusiones elegidas¹². El último plano del filme de Armendáriz se obstina en otra puesta de sol, abierta a la convicción circular de la existencia dominada por la recurrencia de los ciclos que a una nueva partida la confronta con una nueva ilusión, como al silencio justo que se rompe a tiempo, le crece el ojo atento de la palabra justa.

¹² No aludo a un futuro montado en una esperanza religiosa, sino a la concepción piadosa, al virtuosismo amoroso de estos seres soñados por Emanuel Swendenborg (1688-1772).