

“LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS”: LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA A TRAVÉS DEL SÉPTIMO ARTE¹

“LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS”: THE SPANISH CIVIL WAR THROUGH THE 7TH ART²

Recibido: agosto 8 de 2012 / **Revisado:** septiembre 17 de 2012 / **Aceptado:** octubre 12 de 2012
Por: *María Elena Del Valle de Villalba*³

Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda.

Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un buen medio didáctico para enseñar la historia contemporánea.
J. M. Caparrós Lera³

RESUMEN

El presente artículo resume un conjunto de reflexiones en torno a la relación existente entre los hechos históricos y su abordaje a través del séptimo arte: el cine. Este texto se emprende en el marco de un proyecto de investigación multidisciplinario llevado a cabo por académicos en diversas y prestigiosas universidades del mundo, financiado por la AECID. En la investigación que nos ocupa se describe de manera prolija cómo a través de una pieza cinematográfica: La lengua de las mariposas, se describen las implicaturas más relevantes de la Guerra Civil española y sus efectos en la vida cotidiana.

Palabras clave: Guerra Civil Española, cine, multidisciplinariedad.

ABSTRACT

This article sums up a group of reflections about the relationship between historical facts and the approach to them through the 7th art: film making. This text was created within the framework of a multidisciplinary research project carried out by academics in different and prestigious universities worldwide, funded by AECID. This research describes very neatly how through a film piece: La lengua de las mariposas, the most relevant implications of the Spanish Civil war can be described along with its effects in everyday life.

Key Words: Spanish Civil war, film making, multi-disciplinarity.

¹ Este artículo se deriva de la investigación: Estudios de semiótica y pragmática, Avalada y financiada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo -AECID.

² Doctora en Ciencias de la Educación del Pedagógico de Caracas. Magister en Historia Económica y Social de Venezuela y Especialista en Historia Económica y Social de Venezuela de la Universidad Santa María. Licenciada en Educación de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador UPEL. Correo electrónico: manedelvalle@gmail.com.

³ Caparrós, J.M. (2010). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. Barcelona: Centre d'Investigacions Film-Història Universitat de Barcelona.



INTRODUCCIÓN:

PROPÓSITOS Y BASES EPISTÉMICAS

En el mundo contemporáneo se entrecruzan múltiples discursos; unos más poderosos que otros, más visibles, e inclusive, a veces con mayor credibilidad. De manera concomitante el discurso histórico debe compartir espacios con el discurso fílmico con lo cual hoy, como en ningún otro momento, el cine y sus producciones son pretextos perfectos para un análisis histórico. Cuando empezamos estas líneas citando a Caparrós Lera y su acertada afirmación en relación al cine, lo hacemos con la certeza de que el cine es en muchas ocasiones una radiografía del pensamiento social, un espacio en el que los colectivos se sienten dibujados y las élites expresan su concepción sobre algún hecho histórico. Las películas nos dibujan la sociedad que las produce y en este sentido vienen al cuento las palabras de Burke (2005) al afirmar en torno a sus estudios de historia de la cultura que:

Dada la importancia que tienen la mano sujeta a la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador. La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente. En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otros tipos de fuentes no llegan (p. 201).

Es en esta perspectiva transdisciplinaria en la que los documentos fílmicos tienen la particularidad de enseñar a veces con mayor efectividad que un texto escrito o una clase magistral, pero en la conciencia de que también es discurso de poder, y poder de una élite. Hace algunos años emprendimos la aventura de invitar al cine a nuestras aulas de historia, como testimonio y fuente de la sociedad que estudiamos. Comenzamos a participar en eventos, congresos y conferencias en las que diversos especialistas también habían aceptado esta travesía como propia y a generar una suerte de metodología intuitiva que fuera orientando el trabajo y, a su vez, velando por la rigurosidad científica del camino emprendido. Se conforma de esta manera un grupo de investigación compuesto por alumnos y profesores de diversas universidades que, usando la currícula como pretexto perfecto, unimos cine e historia en un momento histórico particular. Las líneas que compartiremos a continuación reflejarán la aproximación a estas.



BASES TEÓRICAS: EL CINE COMO ME- MORIA COLECTIVA

Ya para 1983 Jackson señalaba:

Es imposible comprender la sociedad contemporánea sin referirse a los filmes que se han venido realizando desde hace 70 años. El cine, y no debemos cansarnos de repetirlo, es una parte integrante del mundo moderno. Aquel que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y mujeres de nuestro tiempo (p.21).

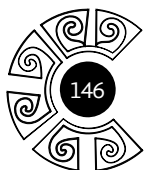
Ciertamente, el cine es memoria, memoria de élites pero legitimación de colectivos. Desde la imagen que se construye se reconstruyen pasados desde y para una interpretación. En ese espacio discursivo convergen visiones de la realidad que son capaces de conservar en la memoria hechos históricos con mayor efectividad que herramientas didácticas tradicionales. El arte fílmico se constituye, sin duda, como testigo y fuente de la historia contemporánea y visiones de historias menos recientes; las imágenes pueden reflejar el palpitar de los imaginarios colectivos haciéndolos permanentes en este documento visual.

De esta manera, el cine como memoria cumple fines didácticos cuando enseña a través de sus imágenes la complejidad de diversos momentos históricos, legitimando o deslegitimando posturas, acciones, actores y colectivos; por consiguiente, el cine hace memoria y reconstrucción histórica y consciente de esas funciones, a él debemos aproximarnos. Otro elemento que como pedagogos y científicos sociales debemos considerar es el hecho de la ficción dentro de las películas de corte histórico; dicho atributo del cine que aborda estos temas, lejos de considerarlo como un limitante, se nos antoja como la excusa perfecta para llevar a juicio el documento fílmico y desde la historia verificar su validez. Por otra parte, el cine como

memoria debe clasificarse en el cine de ficción histórica y el cine de reconstitución histórica, definido por Caparrós (2010) como aquellos que, con una voluntad directa de "hacer historia", evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador, de sus autores; se trata, pues, de un trabajo artístico-creativo que está más próximo a la operación historiográfica moderna que al libro de divulgación. Estos filmes de *reconstitución histórica*, siguiendo la terminología de Marc Ferro -no confundir con el término «reconstrucción», que no es lo mismo- son obras fundamentales como fuentes de investigación histórica y como medio didáctico, pero que precisan de un análisis riguroso para ver en qué sirven como nueva reescritura de la ciencia histórica. Se trata de esta manera de un fenómeno complejo que busca la reconstrucción y construcción de un hecho histórico que se propone memoria colectiva, conscientes de la carga ideológica que sin duda la define.

Podríamos afirmar que es un discurso que produce otro, que es una memoria que genera otra y ambas tienen orígenes diversos ya que puede tratarse de una novela, (Bonell, 1986), que se lleva al cine y que a su vez describe un momento histórico o de un momento histórico llevado a la pantalla. En todo caso, en ambos discursos hay el perfilamiento de imágenes icónicas, fusiones de arquetipos si se quiere, en los que los hechos históricos son definidos. Cada vez más dentro de las aulas y como práctica pedagógica establecida, el cine acompaña la enseñanza de las historias en el mundo, lo que lo convierte no solo en memoria, sino también en memoria histórica, ya que dado el carácter inmediatez de nuestra educación lo que recordará el alumno en muchos casos, no será las fuentes bibliográficas revisadas sino el argumento, los actores y los hechos reflejados en la película. En este sentido, Abraham Moles citado por Ferres (1994), señala que la educación está "caracterizada por la inmediatez, la no-linealidad, la ubicuidad, la dispersión y el caos aleatorio, la seducción, la fascinación sin reflexión crítica" (p. 67).

La escuela se empeña en seguir insistiendo en "el análisis, la estructura, el rigor y la sistematización, el verbalismo y la lógica, pero con distanciamiento y sin capacidad de seducción" (Ferres, 1994, p. 87);



de esta manera las producciones cinematográficas pueden tal vez lograr este efecto de seducción con más rapidez y eficacia que el discurso docente por lo que su estudio como herramienta pedagógica es hoy más pertinente que nunca.

La memoria como construcción será definida, entre otras herramientas por el cine, y será asumida como la plantea Pierre (1993) en dos cuestiones: la primera, que los espacios de la memoria son espacios conmemorativos creados de manera intencionada por la sociedad moderna y contemporánea y, la segunda, que la memoria no se da en nuestras sociedades de forma espontánea por lo que urge la creación de estos espacios de memoria como garantía para la preservación de las identidades colectivas, llegando inclusive a constituirse en patrimonio, es decir, en la memoria-patrimonio.

CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN: EL CINE Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Es opinión generalizada que con el fin del régimen franquista, el cine en España transita por nuevos derroteros. Liberado ya de la armadura de la censura aborda de manera más radical lo sucedido en este período. En este sentido afirma Roncero (2009):

Uno de los temas que van a preocupar a los cineastas de la época será el de recuperar una memoria que tenga a la Guerra Civil española como telón de fondo. Y serán varias las perspectivas desde las que se afrontará esta nueva temática al abrigo de la recién conquistada libertad de expresión, pese a algunos episodios contradictorios y a las trabas sociales, culturales e incluso políticas que provocarán unos más que difíciles comienzos. Hay que señalar la amplitud de antecedentes en cuanto a producciones, si bien es cierto que su tratamiento será bien distinto a lo

largo del tiempo, desde los films propagandísticos realizados durante la contienda por ambos bandos⁴ hasta la producción originada durante el periodo franquista⁵ (p. 45).

De esta manera las producciones cinematográficas españolas luego del franquismo, contribuirán al establecimiento de un espacio de conciencia en el que no solo el pueblo español sino el colectivo del mundo podrá hacer una nueva lectura al mencionado período. La imberbe democracia española encontrará en su cine el mejor pretexto para no olvidar y atornillar en la conciencia los hechos trágicos del régimen franquista desde diversas miradas: la de los vencedores, la de los resentidos y la de los pacifistas que buscan la reconciliación. Es así como el cine español será definido luego del franquismo en función de los siguientes atributos: En primer término el denominado **cine comercial**, en él predomina la llamada comedia a "la española" en la que los temas de naturaleza sexual se vuelven más explícitos. Monteverde (1993) denominará a este tipo de producción fílmica "homo franquista" (p. 54).

En segundo término el definido como **cine de oposición**: un cine antifranquista dedicado a la crítica del régimen. Una crítica que deberá ser realizada desde el marco de la metáfora ya que todavía existen fuertes mecanismos de censura. En este sentido señala Roncero (2009) que:

unos meses antes de la muerte de Franco, en febrero de 1975, entraban en vigor las "Normas de calificación cinematográfica" que, aunque de forma más simbólica que real, venían a indicar la progresiva desaparición de la censura. Progresiva porque, pese a que ésta finalizase en noviembre de 1977, la prudencia por parte de directores y productores, y la persistencia en viejas costumbres de determinados sectores sociales y políticos, ponían de manifiesto que los casi cuarenta años

4 Existe multitud de estudios tanto del cine del bando republicano como del nacional, siendo algunos ejemplos destacados: Sala, R. (1986). El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939). Bilbao. M, 1993; o Gubern, R. 1936-1939: la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia. Madrid: Filmoteca Española.

5 Así mismo ocurre con el franquismo: Caparrós, J.M. (1983). El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975. Barcelona: Universitat de Barcelona, Gubern, R. (1981). La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona: Península; o Viota, P. (1982). El cine militante en España durante el franquismo. México, D.F: UNAM.



de dictadura no podían someterse a una ruptura rápida y completa (p. 89).

Dentro de esta clasificación de denuncia edulcorada encontramos *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, 1973, definida como "cine metafórico", en ella se describe el impacto que en la psiquis del español generó la Guerra Civil.

De este mismo tenor serán las aportaciones de Saura y Manuel Gutiérrez-Aragón, entre otros. Las producciones del cine español de estos años serán definidas por Roncero (2009), al igual que en otros terrenos de la vida pública española, la "amnesia histórica", fruto del espíritu conciliador de la transición política, pese a lo cual se hace necesaria, especialmente por parte de aquellos directores más jóvenes, una revisión de todos los tópicos y consignas lanzadas desde el franquismo y su cine propagandístico. Son innumerables las películas que poblarán el ámbito cinematográfico a partir de este momento lo que solo agregaremos que las décadas subsiguientes serán por demás prolíficas en el tratamiento de la Guerra Civil Española y el período franquista. Por consiguiente, podemos afirmar que siendo el cine una fuente "secundaria" para el estudio de los hechos históricos, sometida como es obvio a crítica interna y externa, el cine español se constituye en un espacio de reflexión para la memoria colectiva.

MARCO CONCEPTUAL DE LA PELÍCULA

La semiótica

Saussure (1982) define a la semiótica como: "Una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social" (p. 78); y añade inmediatamente: "Ella nos enseñará qué con los signos y cuáles son las leyes que lo gobiernan" (p. 78) de esta manera el campo del saber desde el cual pretendemos aproximarnos a la interpretación de los films es este y no otros. Por su parte, el norteamericano

Pierce (1982), considerado por muchos el creador de esta disciplina, añade al concepto que este debe ser entendido como la teoría de los signos mismos que esperan ser interpretados.

Pablos (2009) define a la semiótica como la ciencia general de los signos. Pero cuando se habla de signos, se habla preferentemente de signos lingüísticos. Y cuando se habla de signos no lingüísticos, como las señales de tráfico, se sabe que el aprendizaje de esa clase de signos no es posible sin la participación de los signos lingüísticos. De esta forma, el cine conjuga en su discurso signos y símbolos que desde las herramientas suministradas por la semiótica pueden ser interpretados. Los signos en el cine tendrán, como en otros contextos discursivos, las siguientes funciones:

Función Emotiva: (o expresiva) apunta hacia una expresión directa de la actitud del emisor. Terminología denotativa y connotativa. Predomina la subjetividad del emisor, no tanto lo que dice o como lo dice, sino quien lo dice. Tiende a dar la impresión de cierta emoción. El factor de la comunicación es el Emisor. Función Referencial: (o informativa, o denotativa, o cognitiva) está orientada hacia el "contexto" que ambienta y rodea la comunicación. Tiene que ver con todo el tema que provoca la comunicación y no sólo con el mensaje. El discurso es objetivo y verosímil y la terminología es denotativa. El factor de la comunicación es el Referente. Función Poética: pone el acento sobre el mensaje en sí mismo, sea de cualquier género periodístico, literario, político, etc. Por lo tanto busca producir un hecho estético. Para esto se utilizan metáforas, figuras retóricas. El factor de la comunicación es el Mensaje. Función Fática: sirve esencialmente para verificar si el circuito funciona; es decir, establecer, prolongar e interrumpir la comunicación. Chequear si tengo la atención del interlocutor. El factor de la comunicación es el Canal. Pablos (2009, p. 56).

En el análisis que realizamos se cumplen todas las funciones descritas. El carácter es emotivo cuando desde específicas subjetividades se describen hechos históricos, es referencial ya que se generan desde un contexto específico y para una



audiencia particular, generan un hecho estético cargado de lenguaje metafórico. El único aspecto que faltaría comprobar es el fáctico ya que no existe, al menos de manera inmediata, la forma de verificar la reacción del receptor del mensaje emitido. Esto es posible a través de la revisión de fuentes, críticas de films, artículos, crónicas de la época, revistas, periódicos, tesis, etc. No solo en el ámbito local español sino también en otros países donde el tema ha sido abordado.

La semiótica aplicada al cine

El análisis que se emprende de la película *La lengua de las mariposas*, presenta una primera aproximación a las complejidades planteadas por Yela Fernández (2007) y pretenden describir los elementos más destacados de la obra en su contexto. Para concluir, el abordaje metodológico a través del cual se analiza el film es el que busca la deconstrucción de su contenido para extraer de él categorías de estudio para entonces determinar de qué manera el mismo interpreta el contexto histórico que describe.

LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS: PERSONAJES Y CONTEXTUALIZACIÓN

Personajes

-Principales: Profesor don Gregorio y Moncho "Gorrión".

-Secundarios: Andrés-Ramón y Rosa

-De reparto: Don Avelino, Carmiña, O'lis, Roque, cura, Aurora, Nena. y marido de Nena.

Contexto histórico y rigurosidad

La película transcurre en el prelude de la Guerra Civil Española (1936-1939). Inicia en una aldea rural de Galicia en el año 1936. Pero para entender el contexto, primero hay que referirse a dos puntos importantes que determinan los hechos: la religión y la educación en la Segunda República Española (1931-1936). En cuanto al tema religioso, Madariaga (1979) afirma que la República se caracterizó

por el anticlericalismo, y enumera una serie de reformas que lo atestiguan: se declararon una serie de leyes que iban en contra de preceptos religiosos, se eliminaban los privilegios del clero, se estableció el divorcio, se disolvió la Orden de los Jesuitas y se confiscaron sus bienes por ser considerados como usureros; en 1933 se eliminó el presupuesto del clero y se secularizaron los cementerios, entre otros; sin embargo, muchas de estas medidas tuvieron consecuencias inesperadas. El establecimiento del divorcio respondía a una necesidad social; no obstante, se estableció con tanta ligereza que se hicieron grandes colas de parejas en los tribunales para disolver el matrimonio, se podía anular una relación conyugal a los dos años de matrimonio. Pero el anticlericalismo se manifestó en otras medidas pueriles, como la negativa a reconocer otra forma de matrimonio que no fuera el civil.

Otra consecuencia importante fue la relativa a los cementerios. Antes de la República los cementerios civiles eran "una especie de lazareto para los muertos de la cáscara amarga" (Madariaga, 1979, p. 334). Era un lugar grotesco donde simplemente se lanzaban los muertos. Cuando el Gobierno de la República decreta que se prohíbe el sepelio religioso en todos los casos donde no se hubiese especificado en el testamento, aumentan los muertos destinados a cementerios civiles, por lo que las condiciones en ellos empeoran. De esta manera, la República se ganaba un nuevo enemigo, la oposición aumentaba, esto "proporcionó las armas necesarias para rehacerse en la oposición sobre un terreno mucho más vasto que el de sus propios intereses...lo que con tal política se venía hiriendo era un sentimiento muy general en el país" (Madariaga, 1979, p. 334). España tenía una gran tradición católica que no se podía eliminar tan fácilmente con decretos y leyes.

Este elemento religioso se evidencia en la película, pues Rosa siempre es fiel a su religión, pero se demuestra mejor al final: la República ya ha caído y todo el pueblo se dirige a misa. Pasa de una actitud laxa durante la República por la poca importancia que tenía la Iglesia, a una religiosa.

El segundo punto importante es la educación.



A inicios de la Segunda República, el sistema educativo era deficiente y estaba subordinado a la Iglesia católica; pero a partir de su proclamación se inició un proceso de reformas que llevaron al progreso de la misma. La pedagogía fue el soporte intelectual sobre el que se apoyó la República. Era una escuela pública, obligatoria, laica y mixta. El ministro de Instrucción Pública, Marcelino Domingo (1884-1939), creó 3.000 escuelas, se aumentó el sueldo, se crearon misiones pedagógicas para penetrar en todos los rincones del país; a los futuros maestros se les exigió tener completo el bachillerato...se dignificó el maestro. Es la imagen que da don Gregorio, por lo que es entendible por qué este maestro estaba a favor de la República. Así, Ramón afirma: "los maestros son las luces de la república". Sin embargo, Madariaga afirma que para 1934 había "en España alrededor de 10.500 maestros sin escuela y 10.500 escuelas sin maestros" (Madariaga, 1979, p. 342). Así, esta escena describe el desarrollo lo que él llama "la inflación burocrática". La Lengua de las Mariposas hace referencia a esto cuando don Gregorio pide un microscopio a Madrid, pero no está seguro si su petición llegó o cuando le darán el microscopio. La Guerra Civil, entonces, sirvió para que los franquistas eliminaran la educación como institución representativa de la República. Durante esta hubo asesinatos sistemáticos de maestros y se cerraron varias escuelas, pues el franquismo quería erradicar la cultura de la República, encarnada en los maestros. De esta forma se avecinaba el miedo generalizado del régimen totalitario. Don Gregorio es atacado como enemigo del régimen fascista. Así, la película denuncia que la política y la guerra dividen a las personas.

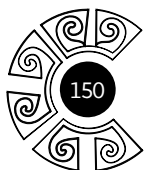
La Tensión Social. Contexto Emocional

Detrás de los sucesos de la película, lo primero que se puede describir es el contexto emocional, anímico, en el que se desarrollan los hechos. Este está definido por el conflicto, roce y tensiones que existen entre tres grandes actores de la sociedad española del momento: los profesores, los clérigos y los terratenientes. Esta tensión social, que corroe y convulsiona a la España de 1936, es determinante en la evolución de las acciones llevadas a cabo

por los personajes, y se evidencia a veces de manera sutil, casi tácita, y otras veces de manera muy evidente. Uno de los primeros, y más evidentes, indicadores de esta atmósfera de tensión se muestra durante la primera clase de Moncho. La entrada vehemente del padre rico de uno de los niños, don Avelino, junto con su intento de soborno, su altanería y aire de superioridad arrogante al tratar con el profesor, induce al espectador a sentir inmediato desprecio por los aristócratas terratenientes españoles del momento; sin embargo, es en la actitud que muestra el profesor lo que da la idea del conflicto real que hay detrás de esta situación.

La actitud de inferioridad y respeto temeroso, pero de insubordinación ante los intereses ajenos, muestra uno de los frentes conflictivos de la sociedad española que aparecen representados en el filme. Pero los aristócratas españoles no sólo generan conflictos con los educadores. "Manda más que el alcalde", se le escucha decir a Moncho citando al hijo del terrateniente. Se denuncia una posición de poder en los adinerados que los ubica por encima de los órganos ejecutivos menores, y, naturalmente, sobre la policía. En fin, es una sociedad en la que los intereses de unas pocas personas con recursos se imponen por coerción y sobornos sobre los demás. La naturaleza de estos intereses da al filme un sutil aire de amenaza y violencia latentes provenientes de la voluntad de los aristócratas de ejercer la violencia en aras de ver sus intereses realizados. Intereses que determinan el camino final por el que se decanta el filme.

Un segundo indicador de tensión entre los diferentes componentes de la sociedad se observa, además, en la breve discusión que ocurre entre don Gregorio y el Cura. Ante una educación recientemente hecha laica en el advenimiento de la Segunda República Española, el Cura muestra señas de lo que parece ser resentimiento y molestia contra don Gregorio como representante de los educadores, únicos responsables al momento de la educación de los jóvenes. Ante los ojos del Cura, don Gregorio es el culpable de las dificultades de Moncho en su formación como Monaguillo. Se ve que don Gregorio no se considera culpable de las acusaciones que hace el clérigo, pero se evidencia



que, al igual que con los aristócratas, este es otro frente de conflicto social. Muy sutilmente se muestra la alianza entre los clérigos y los terratenientes españoles, que si bien no comparten las mismas actitudes violentas, reservadas solo para los terratenientes, no sorprende que se encuentren unidos, pues ambos se han visto de una u otra forma perjudicados en la Segunda República. Este frente unido proyecta una sombra muy grande de amenaza sobre la atmósfera emocional. Estas condiciones hacen que la atmósfera emocional del filme esté, durante todo su desarrollo, marcada por la subliminal amenaza y promesa de violencia y separación. Todas las acciones de los personajes se ven de una u otra manera condicionadas por estas características, estas emociones y opiniones de los mencionados representantes sociales, las cuales permean inevitablemente hacia el mundo en el que Moncho vive, hacia sus familiares, sus amigos y conocidos.

El hombre común, receptor de influencias

Luego de describir el "macro ambiente" emocional, hay que representar lo que es el desarrollo emocional del ambiente más cercano al desenvolvimiento de Moncho y su relación con don Gregorio. Es en este ámbito en que se ve la acción que ejerce la influencia de los grandes actores sociales sobre el comportamiento del hombre común, sobre sus pensamientos e ideologías. El medio más evidente en el que se representan la división de ideas y la heterogeneidad del pensamiento de la sociedad del momento se puede ver en la diferencia de pensamiento que expresan los padres de Moncho. Su padre es un admirador de la República y de sus ideales. Fuerte crítico de los clérigos, además de admirador y exaltador de los profesores, que califica como las luces de la República. Tiene el papel de ejercer como el principal polo republicano de la película al ser el que más libre y alegremente expresa sus ideas. Su madre, por otro lado, presenta una manera de ser más mística, va fielmente a misa los domingos y defiende la importancia de su religión en su propia vida. No está en contra de la República, ya que si bien no es fanática del presidente Azaña, es consciente de los avances que este nuevo Gobierno español ha traído consigo, especialmente para las mujeres; sin embargo, la

característica más importante que detenta la madre es su conciencia, su capacidad de conocer y entender los conflictos que se dan a su alrededor y los peligros que representan para su familia.

La relación entre los padres y los constantes roces que hay entre ellos, si bien leves, aportan a la atmósfera emocional del filme cierto aire de incomodidad y división familiar. Cabe destacar que en el caso de la familia de Moncho, esta división se presenta como mínima y llevadera, pues no va más allá de las diferencias ideológicas de los padres; no obstante, ellos sirven como el indicador de la separación que hay dentro de la gente española, y el ineludible aire de conflicto interno que de esa separación se desprende. No solo eso, también la capacidad mencionada de la madre de apreciar los hechos que se dan a su alrededor, le da el particular papel de ser el principal actor que introduce tensión en el ambiente emocional, al vaticinar el estallido ineludible del conflicto que se acerca poco a poco.

Por otro lado, también se puede calificar como componentes del ambiente emocional medio a dos personajes que, si bien no tienen un impacto muy profundo en Moncho o en el desarrollo de la película, pueden entenderse como una identificación de todo un grupo social; estos son Carmiña y O 'lis.

Ideologías

La lengua de las mariposas expone las dos ideologías en batalla durante la Guerra Civil Española. Ramón y don Gregorio son republicanos, liberales y anticlericales, seguidores del presidente Azaña (1880-1940); pero Rosa, católica ferviente, solo constata las virtudes de la República sin apoyarla completamente. Este enfrentamiento ideológico se agudiza al final cuando son detenidos los republicanos y todo el pueblo los insulta. El matrimonio muestra las dos ideologías enfrentadas, por un lado los conservadores católicos y, por el otro, los republicanos demócratas.

En el film, la cuestión catalana se plantea en una ambiente de generosidad sin conjuras, se termina el lazo clerical, se fomenta la instrucción



pública sin trabas económicas o clericales, el ejército se reduce a su función técnica, los intereses de los trabajadores están protegidos. En los primeros momentos de la Segunda República, esta fue recibida con alegría: la revolución había estado libre de intervención militar, era expresión de la opinión pública sin asomo de violencia. Así que fue llamada la Niña Bonita: "España había demostrado al mundo cómo una de las monarquías seculares de Europa podía caer al primer golpe del hacha mental de la democracia sin que se rompiera en todo el país ni tan sólo un cristal" (Madariaga, 1979, p. 311). Estas eran las virtudes de la República, pero todavía tenía una administración deficiente y carecía de paz interna. Así, don Gregorio exalta las virtudes de la República en su discurso en varios apartados de la película, mostrando contrastes ideológicos con personajes republicanos.

En las votaciones de 1931, entre las diversas ideologías que dieron el apoyo a los republicanos se encuentran las ideologías de izquierda, pero para este texto son importantes los anarquistas, pues en la escena en que don Gregorio está en su biblioteca, muestra un libro de Piotr Kropotkin mientras habla de los libros como un lugar donde se refugian los sueños. Así que se puede inferir que tenía ciertas tendencias de anarco-comunismo, una tendencia que promueve una asociación sin Estado, donde se alcanza la igualdad a través de la propiedad comunitaria. La contraparte de los republicanos, es la falange española. Es un partido de extrema derecha fundado por José Antonio Primo de Rivera (1903-1936). Linz (2000) ha sido el primer politólogo que ha intentado aislar las características de este régimen: pluralismo político limitado, escasa articulación ideológica, baja movilización política en las etapas centrales y poder de un grupo dentro de límites previsibles. Morlino (1985), afirma que esta ideología se inspiraba en el modelo fascista italiano, esto se evidencia en la creación de un partido único (la Falange Española Tradicionalista y los JONS, quienes habían apoyado el golpe militar de 1936), en los sindicatos verticales y en las declaraciones donde se decretan ilegales los partidos socialistas y anarquistas. Así, esta doctrina se inspira en los principios de unidad, totalidad y jerarquía (Bobbio, Mattecci & Pasquino, 2005).

De acuerdo a las dos tendencias ideológicas más importantes, la película si bien no muestra simpatía hacia una de las dos a modo de denuncia, tiene una inclinación hacia los republicanos. Esto se evidencia en la forma en que presenta a los personajes y las acciones que tienden a mostrar simpatía por parte del público hacia estos y aversión hacia los falangistas. A lo largo de toda la película, el director trata de que el público simpatice con don Gregorio: es una persona de buen corazón y con un aire altruista. En cambio don Avelino es mostrado como una persona prepotente. Así, en el clímax, don Gregorio es apresado y Moncho forzado a insultarlo, destruyendo la amistad que se venía gestando. De esta manera, se muestra que la guerra dividió a las personas; sin embargo, dado los hechos de la historia, la película es bastante objetiva: Es cierto que los falangistas fusilaron a muchos maestros y que la guerra civil creó divisiones sociales. Tal vez, esto es lo que trata de denunciar *La lengua de las mariposas*.

CONCLUSIONES

La película analizada es, una ventana a un mismo paisaje, pero contemplando a este desde ventanales distintos. La pregunta final es: ¿Nos permite un film como este generar reflexiones profundas sobre los elementos identitarios y memoriales del español?, ¿Puede ser una herramienta útil para la comprensión de la historia contemporánea? La respuesta es sí. El film y el tratamiento que hace del contexto histórico permiten, establecer elementos de contraste entre la España rural y atrasada y la España contemporánea. De manera frontal pone al maestro como elemento socializante y a la educación como principal agente en este complejo proceso y destaca la importancia de los valores de la democracia y la tolerancia del otro como reflejo último de la civilización, no sin dejar en claro que solo la escuela podrá lograr los cambios significativos que se esperan.



REFERENCIAS

- Bobbio, N., Matteucci, N. & Pasquino, G. (2005). *Diccionario de Política*. (3era Ed.). Volumen IV México: Siglo Veintiuno Editores.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Caparrós, J. M. (2010). *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción*. Barcelona: Centre d'Investigacions Film-Història Universidad de Barcelona.
- Caparrós, J. R. (1997). *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cuerda, J. L (Productor) Azcona, R & Cuerda, J. L (guionista) (1999) [España].
- De la Torre, S. (1996). *Cine formativo. Una estrategia innovadora para los docente* (Coord.). Barcelona.
- Ferrés, J. (1994). *La publicidad, modelo para la enseñanza*. Madrid: Akal.
- Ferro M. (1992) *Cinéma et histoire (autour de Marc Ferro)*. París: CinémAction/Corlet.
- G. Bettetini, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica (La lógica temporal de los tests audiovisuales)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Linz, J. (2000). *Totalitarian and Authoritarian Regimen*. Recuperado el 20 de mayo de 2001, de http://books.google.co.ve/books?id=8cYk_ABfMJIC&pg=PA27&dq=An+authoritarian+regime:+Spain+linz&hl=es&ei=9v_ETrODAUxxxxXY0QGo0ozdDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&vxxxxed=0CDUQ6AEwAg#v=onepage&q=An%20authoritarian%20regixxxxme%3A%20Spain%20linz&f=false
- Madariaga, S. (1979). *España: ensayo de historia contemporánea*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Monterde, J. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia.
- Monterde, J. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- Morlino, L., (1985). *Cómo Cambian los Regímenes Políticos: Instrumentos de Análisis*. Madrid: CEC.
- Pablos, G.A. *Semiótica. Signos y mapas conceptuales*, en ccontribuciones a las cciencias sociales. Recupearado en junio 2009, xxxx de www.eumed.net/rev/cccss/04/gaps2.htm.
- Peirce, C. S. (1982). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Boston, The Belknap Press of Harvard University Press.



- Pérez, V. (1991). *Videocine en las ciencias sociales*. Albacete: CEP(Centro de Profesores).
- Pierre, N. (1993). *Entre a memoria e a historia: a problemática dos lugares*. Trad. Yata Aun Khoury. Projeto Historia. 10 dez. Sao xxxPaulo: Educ.
- Ripol, X. (2005). *Cómo analizar un film histórico*. Madrid. Recuperado (12-09-2011) de <http://www.xtec.es/xripoll/cinehistoria.htm>
- Roncero, F. (2009). *La guerra civil vista a través del cine español de xxxxficción: Una mirada desde la democracia*. La Mancha España: Universidad de Castilla.
- Sainz, F. (1957). *Historia de la cultura española*. Argentina: La Plata Nova.
- Saussure, F. (1982). *Curso de lingüística general*. Mauro Armiño (Trad.). México: Nuevomar.
- Valero, T. (2005). *Propuesta de análisis histórico del cine*. Recuperado: (23-4-2009..de <http://www.cinehistoria.com>.
- Jackson, M. A. (1983). El historiador y el cine, En Romaguera, J. & Riambau, E. (Eds.) *La historia y el cine*. Barcelona: Fontamara.