

LOS NIÑOS DE RUSIA

(The Children of Russia)

Un film de Jaime Camino

Guión y Dirección JAIME CAMINO
Música original ALBERT GUINOVART
Violoncelo solista LLUÍS CLARET

Montaje NÚRIA ESQUERRA

Fotografía M. ARDANAZ, A. OLMO, R. SOLIS

Una Producción TIBIDABO FILMS

con la participación de

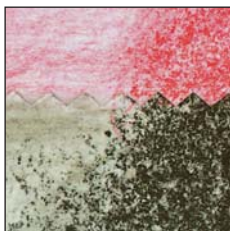
tve

Televisió de Catalunya

Via

y el soporte de MINISTERIO DE CULTURA (I.C.A.A.)
y del ÀREA DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Diputació de Barcelona



“Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra vez como farsa”.¹

Síntomas de nuestro tiempo

En marzo de 2001, las librerías españolas presentaban una novedad literaria publicada por la editorial Tusquets —*Soldados de Salamina*—, escrita por un profesor de la Universitat de Girona, Javier Cercas, que ya había apuntado buenas maneras en relatos anteriores. Se trataba de una obra excelentemente construida, de intensidad creciente que concluía con un enigma de la historia y de sus anónimos y olvidados artífices. Siguiendo la indagación de un novelista (tránsito del propio autor) en torno a un hecho de la guerra civil (el fusilamiento frustrado del dirigente falangista Rafael Sánchez Mazas en enero de 1939), el relato se internaba en un bosque de azares, coincidencias y selvas oscuras tras el cual emergen testigos y circunstancias que apuntaban a otro menos exitoso protagonista: un hombre cuyo cuerpo era teatro de cicatrices causadas en dos guerras; guerras estas que habían provocado ríos de tinta de los que ni una sola mención le era dedicada cuando se abandonaba a una muerte próxima en un asilo para ancianos del Sur de Francia. Sin embargo, es dudoso que la buena factura de la novela fuese la única razón de las masivas ventas de los meses siguientes. Al menos tuvo que coadyuvar el tema y motivo sobre los que Cercas construía su novela: un microepisodio de la guerra civil española y la indagación sobre la supervivencia de sus protagonistas, de historia cumplida unos, olvidada otros. El imperativo ético que se fijaba el escritor y que impulsaba página a página la escritura fue probablemente menos importante para las ventas que el relanzamiento de los temas relacionados con nuestra contienda que empezaban ya a hacer furor en el mercado editorial. Lo cierto es que las traducciones a otras lenguas no se hicieron de esperar y el cine, atento al botín, no se resistió a abalanzarse sobre la presa y adaptar la novela.

En realidad, la guerra civil no ha dejado de estar presente en el cine, como tampoco dejó de inspirar novelas, estudios académicos y obras de arte. Mas en la pantalla había conocido un cierto reflujo desde que una generación de directores representada por Jaime Camino, Pilar Miró, Fernando Fernán-Gómez, Antonio Mercero,

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Políticas de
la memoria.
La guerra
civil española
en el cine
y el reportaje
televisivo

¹. KARL MARX: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1971, pág. 11.

2. Para muestra, vale un botón: los promotores de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica —EMILIO SILVA y SANTIAGO MACÍAS— enfatizan precisamente su pertenencia a la generación de los nietos y es justamente la búsqueda de los restos del abuelo republicano del primero lo que movilizó la iniciativa. Véase de ambos autores, **Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas**, Madrid, Temas de Hoy, 2003, pág. 71, por ejemplo.

Basilio Martín Patino, entre otros (con fortunas e intereses, claro está, desiguales), abandonarían, definitivamente o no, ese escenario. La novela de Cercas, sin constituir en sí una convulsión, sirvió de crisol a un resurgimiento entre un público mucho más vasto, que hoy ha multiplicado exponencialmente la producción de nuestra industria cultural, enmarañando todos los canales, desde el ensayo académico hasta los programas radiofónicos o el reportaje televisivo, desde la autobiografía o las memorias hasta el cine, desde las exposiciones itinerantes hasta las páginas de internet. Estamos ante una revolución que lleva aparejado un ensanchamiento generacional, pues lo que un día fue esa “guerra del abuelo” ante cuyas anécdotas los oídos más jóvenes desviaban su atención, en la actualidad despierta nuevos adeptos y curiosos entre la generación de los nietos de quienes vivieron la guerra².

La película de David Trueba aprovechó los canales multimediáticos y no retrocedió ante la oportunidad de oro que se le brindaba: amén de la publicación del guión³, se acompañaba de un libro titulado *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, editado por Luis Alegre, con la colaboración del novelista y el director del film e ilustrado con fotos de David Airó⁴; se sumaba, además, al carro de los films protagonizados por mujeres sustituyendo, con descarada gratuidad, al autor Javier Cercas por la esposa del director, Ariadna Gil, añadiendo un aliciente pseudolesbiano a la trama, aunque, eso sí, se esmeraba en reconstruir el mundo de la novela en los mismos espacios en los que ejercía su docencia el novelista, no muy alejados por demás del emplazamiento en el que tuvo lugar el fusilamiento⁵.

Sin embargo, cualesquiera que fueran estos atractivos externos, lo decisivo fue cómo la película hacía acopio de recursos, géneros y modelos cinematográficos y extracinematográficos que demostraban un buen conocimiento de las consignas del momento, de las teclas cuya mera digitación no debía fallar. En primer lugar, recurrió a las imágenes de archivo, fijas y en movimiento, que poblaban fragmentos del film en los que el espectador podía, ora reconocer un estándar de la guerra, ora asentir al valor documental del producto (fragmentos de la entrevista a José Antonio Primo de Rivera, filmada por las cámaras de Paramount en 1935; reportajes de *El Noticiero español* creado por el Departamento Nacional de Cinemato-



Soldados de Salamina (David Trueba, 2003)

grafía en 1938 en los que Sánchez Mazas relata su *via crucis* tras el fusilamiento; metraje procedente de noticiarios franceses que refieren la entrada de la legendaria División Leclerc a un París liberado; planos archiconocidos de la dramática marcha hacia el exilio de columnas de mujeres y niños con el ejército franquista pisándoles los talones; imágenes, también recicladas, de los bombardeos sobre Madrid...). En segundo lugar, se añadían simuladas imágenes de archivo, según una tendencia propia del denominado “falso documental”, pero bien explotada por el cine comercial, que permitían, con ayuda de una fotografía impoluta, insistir en el efecto histórico. Todavía más importante fue la utilización de testimonios orales de protagonistas de la historia o de sus descendientes (Chicho Sánchez Ferlosio, Daniel Angelats, Joaquim y Jaume Figueras, hijo este último del “amigo del bosque” Pedro –Pere– Figueras) que se expresan en lengua catalana, apuntándose a la inercia del testimonio oral. Se recurrían, además, lugares de memoria de la guerra según una tendencia naciente al itinerario memorístico que amenaza con convertirse en “turismo de guerra” (lápida conmemorativa de fusilamiento acaecido el 30 de enero de 1939, Santuario de Santa María del Collell)⁶ y, puestos a pescar con caña y con arpón, la película de Trueba incorporaba el cine familiar en Super 8mm por medio de unas filmaciones supuestamente de años atrás realizadas en un camping catalán que servían para identificar al miliciano Miralles⁷.

La película *Soldados de Salamina* practicaba un pastiche de todos estos alicientes proyectándolos sobre una superficie convencional de relato, carente por completo de perspectiva y horizonte éticos⁸. Comoquiera que sea, su decepcionante tratamiento no desdora su condición de síntoma: la obra de David Trueba apelaba al documento y a la memoria y, bajo esos dos estandartes, se internaba en lo que ya estaba siendo el fascinante universo de nuestra cada vez más lejana guerra, el escenario deslumbrante de la última barbarie española.

Insuficiencia de la ficción

En el mismo año 2001, Montxo Armendáriz se propuso llevar a la pantalla la novela *Maquis*, de Alfons Cervera, publicada en 1997⁹. Aunque el proyecto no prosperó, el inquieto director, una vez despierto su interés por los avatares de la guerrilla anti-

3. Lo que se está convirtiendo en una estrategia de marketing de casi todas las películas españolas. Véase DAVID TRUEBA: *Soldados de Salamina, Madrid, Plot, 2003*.

4. LUIS ALEGRE (ed.): *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura, Barcelona, Tusquets, 2003*.

5. Enmudecido por el éxito, Cercas no hace sino marear la perdiz respecto a la película de Trueba en distintos lugares; véase, por ejemplo, el prólogo a la edición



Silencio roto (Montxo Armendáriz, 2001)

Soldados de Salamina
(David Trueba, 2003)

citada del guión, donde el autor logra, con un aparato retórico manierista, no deslizar ni un solo detalle de su opinión sobre el film (pags. V-IX).

6. Una serie de publicaciones cada vez más abundante ha tomado a su cargo la elaboración de estas guías de viaje y algunas páginas web ofrecen servicios semejantes, con lo que ello supone de banalización de los contenidos históricos y la transformación de un episodio trágico en parque temático. Algunos ejemplos al vuelo de las publicaciones, que pueden estar alimentadas por buenos propósitos, son: ELADI ROMERO: ***Itinerarios de la guerra civil española. Guía del viajero curioso, Barcelona, Laertes, 2001***; CARMEN CORTÉS SALINAS: ***La España de la guerra civil. Con itinerarios y selección de lecturas, Madrid, Acento, 2002***; o ALFONSO CASAS OLOGARAY: ***Lugares de la guerra. 35 itinerarios por la Batalla de Teruel, Teruel, Perruca, 2004***.

7. Este mecanismo de los Super 8 familiares adapta a la pantalla lo que en la novela de Cercas era una reflexión novelística dentro de la novela, a saber: la conversación entre el autor y el novelista chileno Roberto Bolaño.

8. Justo es decir que la novela de Cercas ya contenía esa disparidad de alicientes, si bien componía con ellos un discurso cuyo hilo conductor era garantizado por



franquista, se documentó con los estudios de Secundino Serrano sobre el maquis en León y profundizó con las investigaciones de otros historiadores (Fernanda Romeo, Justo Vila, Mercedes Yusta) para realizar *Silencio roto*. No obstante, los tiempos reclamaban la complementariedad de otras fuentes y, a fin de ampliar la información archivística y librería con testimonios directos, buscó el contacto con guerrilleros supervivientes, con mujeres que habían servido de enlace en los pueblos y llevó a su equipo técnico y artístico al pueblo conquense de Santa Cruz de Moya, donde anualmente se celebran unos encuentros sobre la guerrilla antifranquista con participación abundante de antiguos guerrilleros¹⁰. En su afán, algo ingenuo, de realismo, además, Armendáriz instaló a su equipo en unos caseríos de la zona de rodaje (el Pirineo navarro) durante las dos semanas previas al comienzo del mismo con el propósito de hacerlos convivir y recrear el ambiente de aislamiento y concentración que consideraba necesario para la interpretación.

La película arranca en el oscuro año de 1944 con la llegada de Lucía (Lucía Jiménez) a su pueblo natal y traza un retablo de la vida rural en esa zona castigada por la represión y la conexión que mantuvo con la guerrilla hasta el exterminio de esta, el olvido internacional y las disidencias entre los grupos que la forman. Ciertamente,

Armendáriz supo dotar al paisaje agreste de un protagonismo especial y dio al silencio un intenso papel dramático, la latencia de una espera rota por periódicas explosiones. En cualquier caso, el impulso realista y la reivindicación de un aspecto escasamente aireado de la historia se vieron obstruidos por las convenciones narrativas de las que Armendáriz no supo o no pudo desprenderse: una historia de amor fuertemente codificada, un montaje dramatizado por métodos enfáticos, el uso de una música de sabor melodramático que realzaba los hitos del drama, la sumisión al *star system*... Los límites de la película de Armendáriz se desprenden quizá de la propia honestidad personal de su autor y de las exigencias de verosimilitud que los nuevos tiempos planteaban a cualquier ficción sobre la guerra civil y el primer franquismo: la necesidad de un realismo de sesgo testimonial¹¹. El mismo autor debió ser consciente de esta falla cuando emprendió más tarde la producción, junto a Puy Oria, del documental *La guerrilla de la memoria* (2002) cuya realización fue confiada a Javier Corcuera, el autor de *La espalda del mundo* (2000).

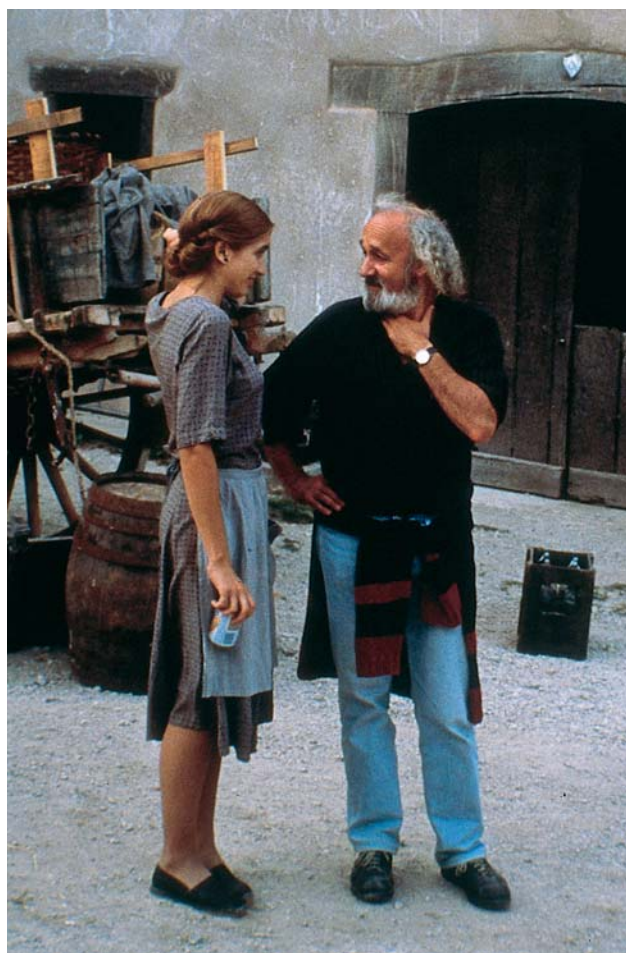
El reto de *La guerrilla de la memoria* consistió en construir un documental sobre el maquis partiendo de la ausencia de documentos audiovisuales disponibles. La escasa apoyatura visual, limitada a algunas fotografías, es compensada con un desplazamiento del centro de atención a los testimonios de los supervivientes, quienes intentan reconstruir la clandestina vida de la guerrilla. Resulta muy significativo que el dramatismo de los hechos históricos (las acciones militares, los suministros, la represión, la muerte, etc.) se haya compensado con la evocación de los días de la montaña: los parajes, la lectura, la organización de escuelas, las ediciones de periódicos, en ocasiones llevando a los testigos a los mismos escenarios en los que vivieron aquella historia que fue lucha política, sufrimiento, pero también una suerte de educación sentimental. La voz de los testigos abre así el espacio al conocimiento de una vivencia humana que la Transición democrática española sumió en el pozo del olvido.

En suma, si la adaptación de *Soldados de Salamina* revelaba el interés de los temas de la guerra civil bajo la fórmula, ciertamente postmoderna, del pastiche de procedimientos (testimonios orales, documentos audiovisuales, cine familiar, archivos escritos...), el tránsito que conduce de *Silencio roto* a *La guerrilla de la memoria* pone de relieve un síntoma complementario,

el empeño del escritor en encontrar una forma estética y ética propia.

9. ALFONS CERVERA: **Maquis, Barcelona, Montesinos, 1997.**

10. Los encuentros de Santa Cruz de Moya se están convirtiendo en una institución del estudio de la guerrilla y en ella colaboran la Universidad de Castilla-La Mancha, el ayuntamiento de la localidad y multitud de asociaciones, archivos y centros de investigación. Además de un monumento de homenaje al guerrillero y una excursión a un lugar de memoria, *La*



Montxo Armendáriz durante el rodaje de *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001)

elocuente de un desplazamiento en los códigos de verosimilitud de la representación histórica: el paso al ámbito documental, consensuado hoy más idóneo que la ficción para dar vida a un referente histórico.

Las buenas intenciones o la banalidad del bien

A finales de octubre de 2003, un cine de la parisina plaza Saint-Michel estrenaba una película de significativo título *—No pasaràn, album mémoire—*, dirigida por Henri-François Imbert y cuyo tema era la llegada de los refugiados republicanos de la guerra española a los campos que se fueron improvisando en el Sur de Francia (Argelès-sur-Mer, Saint Cyprien...). Si el título principal alude a un grito de guerra que fue reconocible en todo el mundo como símbolo de la defensa de Madrid contra el fascismo, el subtítulo es hoy una consigna que no precisa de explicación. Y, efectivamente, no la hay en este caso. La película se estructura alrededor de una serie de tarjetas postales encontradas por el autor en casa de sus abuelos que recogen instantáneas del paso de los refugiados españoles por la frontera y primeros poblados franceses desde febrero de 1939. Las hay que representan la arribada de los trenes, las hay asimismo de los campos de concentración a la orilla del mar. La pesquisa emprendida por el narrador se cifra en recopilar las postales que faltan de esa serie y ponerlas en relación, leyendo sus intersticios y sus lagunas. ¿Con qué objetivo? Recuperar —dice— la memoria. Sin embargo, el discurso se detiene en este punto que no es sino el lugar común. No sabremos jamás cómo encabalar estas series fotográficas con la historia del exilio ni qué se espera de la transmisión de las mismas. Acaso la reconstrucción de ese álbum de recuerdos defina la inanidad histórica y moral de la operación de memoria que, en última instancia, Imbert aspira a superar trazando un repentino e inesperado desplazamiento comparativo con el campo de Buchenwald e, incluso, con el destino reciente de los refugiados afganos.

En suma, el ajuste parece perfecto para los lugares comunes de hoy en día: un instrumento de la evocación del pasado (la fotografía en blanco y negro, hipnóticamente detenida ante nuestros ojos), una voz intimista en primera persona, una alusión, cuanto más vaga e imprecisa mejor, a la memoria y, por último, una historia de vencidos, es decir, de víctimas, los refugiados españoles. Con esos tres ingredientes —una herramienta visual, una retórica verbal y un sujeto pasivo, sufriente— el dispositivo se pone en marcha firme y decidido. Es esa convención lo que me gustaría denominar, invirtiendo la polémica expresión de Hannah Arendt a propósito de los burócratas del exterminio nazi, la “banalidad del bien”: *banalidad*, en cuanto no existe reto moral alguno, riesgo personal en la apuesta ni tampoco aportación ninguna al estado del conocimiento; *bien*, en la medida en que esta banalidad se ancla en un origen noble, acaso ético, a saber, la reivindicación de la memoria de los hombres, mujeres y niños que fueron sacrificados por la impositiva y despiadada memoria de los triunfadores.

gavilla verde propone unos *Senderos de la Memoria* por lugares simbólicamente relevantes de la lucha guerrillera. Véase <http://www.lagavillaverde.org>.

11. En cualquier caso, la sensibilidad realista de Armendáriz lo mantiene alejado de la impenetrabilidad que caracteriza las ficciones de José Luis Garci sobre el franquismo, como son *You're the One* (2000) e *Historia de un beso* (2002), en las que una cosmovisión melodramática fuertemente codificada gobierna sin fisuras.

Esta parece ser la actitud prevalente en multitud de reportajes televisivos de sesgo histórico que reivindican la memoria republicana, y ningún tema ha sido tan sistemáticamente saqueado en los últimos tiempos, rozando en ocasiones, otras zambulléndose de pleno, en la inanidad compasiva como el del exilio. Desde luego, resulta difícil determinar en cada caso si priman las buenas intenciones, la sed de conquistar horas de emisión televisiva, una auténtica investigación histórica o testimonial que se frustró por el camino o, incluso, la simple inercia de los tiempos. De lo que no cabe duda es de que el necesario reconocimiento de los avatares del exilio español, cuyos rigurosos frutos de investigación tuvieron una síntesis en las conmemoraciones de 1999, ha sufrido en el ámbito audiovisual un desajuste entre cantidad de producción y auténticas aportaciones al saber. En otros términos, reivindicar aquellas zonas oscuras por la represión y saldadas por una Transición que confundió un gesto político hacia el futuro con una ocultación definitiva de una parte de la historia y un desprecio hacia un sector fundamental de los españoles es un acto cívico necesario, mas debe ser juzgado por sus resultados y no por sus intenciones.

Foto de rodaje de *La guerrilla de la memoria*
(Javier Corcuera, 2002)



Un elocuente ejemplo de esta actitud en variante reivindicativa es el documental *Exilio*, realizado en 2002 por Pedro Carvajal, pero ideado por Alfonso Guerra como presidente de la Fundación Pablo Iglesias, que interviene en calidad de productora, con la participación de TVE y Planeta D. La importancia de tal documental radica en el conjunto de actividades que llevó aparejadas (entre ellas una exposición antológi-

Silencio roto

(Montxo Armendáriz, 2001)



12. Una interpretación que abandona la banalidad para entrar en el dislate y aun la inmoralidad donde todo vale es *Extranjeros de sí mismos* (Javier Rioyo y J. L. López Linares, 2000), cuyo hilo conductor es la idea de participación en guerras extranjeras. Así, pueden combinarse Brigadas Internacionales, División Azul, italianos en la guerra de España, etc. sin que el documental decida cuál es el criterio. ¿Acaso el idealismo?, ¿acaso el combate en tierra extranjera?

13. Como tendremos ocasión de ver algo más adelante, los tópicos de la literatura testimonial lo son, no por falsedad,

ca sobre el exilio en el Pabellón de Cristal del Retiro) y una considerable difusión mediática tutelada por discursos explicativos del propio promotor del argumento. Se trataba de hacer un homenaje de conjunto al exilio español en lugar de recordar personalidades descolantes que ya habían sido rescatadas por su valía individual o sus méritos en algún campo del saber (las letras, la ciencia, la política, el espectáculo, el arte). La idea, desde luego, merece todos mis respetos, pues el fenómeno del exilio tiene un origen común a pesar de la disparidad de destinos geográficos y culturales y posteriores experiencias de sus protagonistas. En cambio, dos tesis resultan cuando

menos sorprendentes en la justificación de Guerra: la primera, que los exiliados son los más genuinos defensores de la democracia por su defensa de la República, de lo que se deduce la deuda que tiene la democracia actual con ellos, a diferencia –prosigue Guerra– de los opositores interiores al franquismo tanto como de los representantes de la España de Franco; la segunda es mucho más inquietante, si no demagógica, pues afirma que los españoles fueron los únicos que lucharon, tanto en la División Azul como en el bando aliado, contra los dos totalitarismos del siglo XX [sic.]¹². Amparándose en la recuperación de imágenes inéditas procedentes de los archivos moscovitas, el homenaje despliega todos

los defectos del documental más convencional: la abusiva extensión del tema (la totalidad del exilio español) inabarcable por un guión elemental, un didactismo unidireccional orientado por una convencional *voice over*, la arbitrariedad o el azar en la selección de testimonios que, sin menoscabo de la identidad concreta de las personas, poco aportan a la idea expuesta por el narrador; al hallarse enteramente subordinados a él, una acumulación de tópicos (*verbigratia*, el inevitable y ya enervante “conocer la historia para que no se repita”)¹³. El tono convencional en el que incurre este documental, ejemplo de muchos otros que pueblan horas de nuestra reciente televisión, nos obliga, dada la delicada cuestión que nos ocupa, a hacer algunas consideraciones aclaratorias.

Medios de comunicación y escritura histórica

Los medios de comunicación actuales, constituidos por un sistema complejo de canales interconectados, están contribuyendo a conformar lo que podríamos denominar un imaginario colectivo o, si se prefiere, una memoria colectiva del pasado



reciente, especialmente cuando este es tan traumático como el de la guerra civil española. En esta tarea se produce un divorcio todavía más acusado que en otras épocas entre lo que ha cristalizado en imágenes y constituye relatos verosímiles de la guerra y aquello que los estudiosos especializados han establecido en el terreno del conocimiento histórico. Hace ya mucho tiempo que el franquismo está siendo investigado en todos sus detalles, sin prejuicios ni temores. No sucede así, en cambio, en el terreno de la imagen colectiva que de él se tiene: en ella chocan relatos encontrados, se albergan silencios, se reactiva el peso ominoso de silencios de antaño, se despiertan traumas lejanos y... también se abre camino un deseo que no puede ser ajeno a todo lo mencionado; un deseo de saber que no es científico solo, sino también humano. De ahí se desprende la aportación de los testigos de aquella barbarie que no fue solo la guerra, sino sobre todo la despiadada represión de la posguerra franquista.

Desde esta perspectiva, resulta útil completar el conocimiento y la imagen colectivos de una época allí donde la propaganda franquista fue la única disponible. Dedicar programas, documentales, debates, encuentros a la historia de la guerrilla española, a la represión franquista en las cárceles, los campos de concentración y de trabajo, a la tortura y a las sacas, a las fosas comunes y a los apaleamientos puede tener una función higiénica sin que la convivencia actual de los españoles se vea dañada; de igual modo, cabe arrojar nueva luz sobre los desmanes de la represión comunista, las checas o las otras sacas, los asesinatos de sacerdotes o los descontroles de

Silencio roto
(Montxo Armendáriz, 2001)

sino porque dicha literatura constituye un género con sus convenciones y sus referentes que no se sitúan solo en los hechos acontecidos, sino en las manifestaciones anteriores o los modelos testimoniales circundantes. Ello es tanto más curioso cuanto que invaden de expresiones similares textos de testigos de la historia que se desconocen entre sí o incluso hacen permeable ciertos testimonios a convenciones presentes en otros libros que no han leído.

algunas columnas anarquistas. La tarea no es la venganza; es un más equilibrado cuadro del pasado. Sin embargo, no hay vuelta atrás: todo lo que se haga hoy no sustituirá lo que no se hizo y, por tanto, tiene que ser juzgado con los criterios, la serenidad y la perspectiva de que disponemos en la actualidad. Emilio Silva lo formuló, refiriéndose a la exhumación de los cuerpos depositados en fosas comunes por la generación de los nietos y su digna sepultura, con afortunada expresión: "Hemos cambiado de perspectiva y en vez de ver el tema de la guerra civil como problema lo vemos como una solución"¹⁴.

Ahora bien, lo que muchos artífices de los medios de comunicación no perciben, sin duda de pura cercanía, es que sus instrumentos de discurso poseen una dinámica propia, una mecánica que no se deja doblegar por las voluntades particulares de sus creadores, sino que se rige por lógicas de mercado que engendran saturación o abandono, según criterios ajenos a la ética individual. No se trata de una oposición simple, sino de un tejido de conflictos, donde los más genuinos y necesarios hallazgos para modificar una visión del pasado generan tópicos que, al esclerotizarse, producen nuevos discursos cada vez más estériles, pero sumados al carro de los pioneros y, tal vez (¿por qué no?) inspirados de la misma buena voluntad que aquellos.

Así pues, el periodismo de investigación y el documental cinematográfico y televisivo han encontrado el filón de la guerra civil como consecuencia de varias circunstancias: en primer lugar, la proximidad relativa de la tragedia y, al propio tiempo, el levantamiento de lo indecible que regía hasta hace poco tiempo; dicha cercanía per-

14. Emilio Silva en su intervención en el documental *Las fosas del olvido*, con guión y dirección de Alfonso Domingo e Itziar Bemaola y realización de Israel Sánchez Prieto, emitido en el programa *Documentos TV* el 28 de enero de 2004.



Extranjeros de sí mismos

(J.L. López-Linares
y J. Rioyo, 2000)



Los niños de Rusia
(Jaime Camino, 2001)

mite justamente que sean legibles, en lontananza, huellas, cicatrices, paisajes, ruinas, pero afortunadamente ya no heridas abiertas. En segundo lugar, la Transición había corrido un tupido velo sobre las situaciones delicadas de la represión franquista en el dominio público (que no en el de los especialistas) y lo que parecía una desdramatización coyuntural en aras del futuro se convirtió en olvido duradero. En tercer lugar, el desarrollo de los medios de comunicación, la televisión del directo ha convertido el testimonio vivo en un mito y, adaptando con cierta ligereza métodos propios de la antropología, lo ha desprovisto de sus mecanismos de verificación y control, de su condición de textos memorísticos sujetos a todas las leyes de cualquier discurso y lo ha transformado en un amuleto, un índice indiscutible de veracidad.

De lo anterior se desprende la complejidad de lo que aquí está en juego, pues nos encontramos ante una trama compuesta por varios factores heterogéneos: una ciega mecánica económica, una intervención individual o de pequeños grupos que puede ser de orientación cívica o ética, una relectura del pasado desde los intereses actuales de partidos e instituciones y unas condiciones particulares de la memoria al remontarse a hechos acaecidos hace setenta años (olvidos, falsos recuerdos, traumas, fijaciones lingüísticas producto de repeticiones o relatos anteriores, leyes del género autobiográfico o memorístico, etc.).

En suma, hablar de la función del testimonio en reportajes o documentales significa preguntarse por la forma en que aquel es tratado en el interior de los mismos, por la función que se le asigna, si ratifica el discurso impersonal del film o aporta, en

Soldados de Salamina
(David Trueba, 2003)



cambio, algo específico; en otros términos, significa aclarar cómo se monta la temporalidad testimonial, su vínculo entre pasado del discurso y presente de la enunciación, en relación con las vacilaciones y las fisuras de la palabra. Como veíamos a propósito de *Silencio roto*, la memoria (y su apoyatura, el testimonio) es un índice de verosimilitud de nuestra época, pero su mera presencia no nos explica cómo se utiliza ni con qué fin. Así, por ejemplo, *El sueño derrotado* (Daniel y Jaume Serra, 2002) presenta un desajuste muy marcado entre el interés de los testimonios de exiliados desde el Sur de Francia hasta el infierno de Mauthausen y el escaso trabajo sobre su función en el conjunto del documental¹⁵.

Periodismo de investigación

15. *La guerra cotidiana*, concebida por los mismos autores en 2002, apuntaba el indudable aliciente de testimonios femeninos, pero superponiéndolos a un convencional fondo ambiental garantizado por documentos visuales.

Resulta indudable que el llamado algo abusivamente “periodismo de investigación” está dando frutos muy reseñables, no ya en la divulgación de conocimientos sobre la guerra, sino sobre todo en el auxilio y compenetración con las tareas del historiador. Tiene esta labor una enorme ventaja y también un riesgo: la primera consiste en que, gracias a esa intervención, los trabajos de historia pueden franquear sus limitados círculos habituales de difusión e influir en la visión colectiva de la

sociedad, amén de aspirar a fuentes de financiación impensables para un investigador libresco; el riesgo o, si se prefiere, la responsabilidad, procede, en cambio, del alcance social que este periodismo tiene. Si la escritura de la historia requiere una cierta dosis de frialdad, el periodismo de investigación precisa por razones de género trabajar con valores narrativos muy fuertes y calientes, con acicates de enigma, trama y descubrimiento. No es casual si el modelo tal vez más exitoso del periodismo de investigación ha sido aquel que hereda convenciones propias de la novela o film de espionaje, donde la indagación de los reporteros constituye el enigma que ha de descifrar el espectador; aun si el desenlace es conocido de antemano y el planteamiento consiste en simular ignorancia.

Siguiendo estos parámetros, realizó TV3 hace tiempo un excelente documental sobre el asesinato de Andreu Nin en la España de 1937 bajo la influencia poderosa de Komintern, la KGB o GPU. Aprovechando muy oportunamente la breve apertura y accesibilidad de los archivos soviéticos durante la *glasnost* (entre 1992 y 1994), *Operació Nikolai*, dirigido por Dolors Genovés en 1993, describía un descenso a los infiernos en los que la investigación sobre el dirigente poumista abría un escenario poblado por siniestros personajes de la Komintern, asesores rusos, comisarios y torturadores, entre quienes destacaba la ominosa figura del general Orlov, cuyos documentos y correspondencia eran presentados junto a otros dossiers por la especialista Svetlana Rosenthal u Olieg Tsariov. La tarea de búsqueda del periodista se hacía aquí coincidir con la del historiador y se proponía como itinerario narrativo para su espectador. No es de extrañar que algunos especialistas en la historia de la Internacional Comunista en España saludaran muy elogiosamente la aportación de dicho reportaje¹⁶. Además es muy posible que el género de espionaje coincida con ciertas potencialidades narrativas que el comunismo internacional puso en marcha desde 1919 (la idea de conspiración), al entender la historia como un complot, en palabras del historiador François Furet¹⁷. Esto explicaría también el excelente resultado del film de J.L. López Linares y Javier Ríoyo *Asaltar los cielos* (1996), que recreaba la vida de uno de esos protagonistas de la historia y hombres fracasados que deben su leyenda a un solo acto, de gran astucia en su planificación y vergonzoso una vez ejecutado. Fue Ramón Mercader, el asesino de Trotski, quien se despojó de su propia identidad siguiendo las exigencias del guión stalinista, siendo, tras veinte años de prisión, desatendido por el poder soviético que ocultó su *lamentable heroísmo* y lo enterró sin siquiera devolverle su nombre. Al hilo de esta indagación iba perfilándose el siniestro entramado del stalinismo, su represión de la disidencia y su sacrificio de los “traidores”, sus redes tentaculares y su mano fría. Una historia familiar (la de Caridad y su hijo Ramón Mercader), el fanatismo nihilista de la madre y un universo de intriga nos transportaba, siempre subterránea, es decir, clandestinamente, de Barcelona a París, de allí a México, La Habana o Moscú para acabar en la piedra de una tumba irreconocible.

16. ANTONIO ELORZA y MARTA BIZCARRONDO: **Queridos camaradas. La Internacional comunista y España 1919-1939**, Madrid, Planeta, 1999, pág. 11.

17. FRANÇOIS FURET: “La vida como complot”, prefacio a edición castellana de STEPHEN KOCH: **El fin de la ilusión Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales**, Barcelona, Tusquets, 1997. Este prólogo es, en realidad, la reseña del libro de KOCH aparecida en 1997 en *Le Nouvel Observateur*.

Más recientemente, Llorenç Soler realizó un interesante documental sobre la figura de Francisco Boix (*Francisco Boix. Un fotógrafo en el infierno*, 2002), el fotógrafo catalán que fue internado en el campo de concentración de Mauthausen en cuyo laboratorio fotográfico trabajó y del que extrajo numerosos negativos que permitieron documentar el comportamiento criminal de los nazis con sus prisioneros y encausarlos ante los tribunales. Este español, el único que declaró como testigo de cargo para la acusación francesa en el proceso de Nuremberg, es la columna vertebral de un fresco de época sobre la catástrofe humana. Boix es, pues, el hilo de Ariadna que nos conduce por el laberinto de los campos de concentración.

Foto de rodaje de
La guerrilla de la memoria
(Javier Corcuera, 2002)



Un segundo eje sobre el que se ha volcado recientemente el periodismo de investigación está representado por la iniciativa de la Televisió de Catalunya en los documentales genéricamente titulados *La nostra memòria* y que fueron emitidos en el programa *30 minuts*. Dos líneas temáticas sobresalen: la primera representada por los llamados “niños del franquismo” y la segunda por las fosas comunes franquistas. *Els nens perduts del franquisme* es un documental en dos partes realizado por Mireia Pigrau bajo la iniciativa de los periodistas Ricard Belis y Montserrat Armengou, cuya originalidad radica en la estrecha colaboración entre sus autores y las investigaciones del historiador Ricard Vinyes, especialista en las cárceles de mujeres y la represión franquista. No se trata ya, como en el caso de *Silencio roto* y *La guerrilla de la memo-*

ria, de ahondar en una documentación histórica que acaba sugiriendo la conveniencia de un cambio de formato, sino de un trabajo conjunto en el que historiador y periodista de investigación se enfrentan, cada uno con sus instrumentos de conocimiento, pero codo con codo, a testimonios, documentos escritos e imágenes de archivo y los procesan en una doble dirección: por una parte, descubriendo claves antes escondidas o insuficientemente conocidas del tema tratado; por otra, dando a conocer a un público más amplio del habitual consumidor de historia los resultados bajo un formato audiovisual con el deseo de intervenir en la imagen que la colectividad se hace del franquismo. De ahí que la investigación se presente también en forma de libro, pues el material requiere una consulta más serena y prolongada que el visionado de un reportaje¹⁸. Si bien el proyecto puede resultar cuestionable en algún punto, la aportación documental arroja un saldo positivo (prisiones para mujeres lactantes, política psiquiátrica eugenésica del comandante Antonio Vallejo Nájera, a la cabeza de los Servicios Psiquiátricos Militares, una de las más siniestras figuras de la guerra...), como también la contribución testimonial de las víctimas y su contraste, algo forzado, con las declaraciones de Mercedes Sanz Bachiller en su calidad de creadora de Auxilio Social. Todo esto anuncia un nuevo modelo de revisión histórica que está apuntando en el horizonte.

El otro gran tema sobre el que el equipo de investigación de TV3, entre otros, ha vertido su atención, es el de las fosas comunes del franquismo. El asunto está candente y la actividad de localización y apertura de muchas de esas fosas para conseguir la identificación de los cuerpos de los asesinados y dar un digno reposo a sus restos fue emprendida por una serie de personas, nietos por lo general de las víctimas, que fundaron la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica cuya crónica realizan Emilio Silva y Santiago Macías en el libro *Las fosas de Franco*¹⁹. Ahora bien, esta iniciativa ha generado un fenómeno algo diferente del anterior, a saber: la proliferación de canales de comunicación de nuestra época. Por una parte, los inquietos reporteros de la Televisión catalana (Ricard Belis y Montse Armengou) realizaron un documental que emitió el citado programa *30 minuts* y publicaron el libro, *Las fosas del silencio*, en una dirección semejante a la comentada a propósito de *Els nens perduts del franquisme*²⁰. Por otra, la dimensión pública de las excavaciones movilizó nuevas iniciativas y abrió un campo de intercambio por internet que permitió localizar lugares, recuperar historias de muchos asesinados y presionar colectivamente para conseguir derechos que la transición había ignorado²¹. Prueba de cuanto digo es la cantidad de direcciones electrónicas y páginas web que contienen estos libros y que permiten una forma de relación y de conocimiento, sin duda menos rigurosa y contrastada, pero más dinámica que la propia del libro o del intercambio académico²². En suma, un nuevo cambio por adición o multiplicación anuncia el camino que puede seguir en el inmediato futuro la construcción de una memoria colectiva del franquismo y de la guerra civil.

18. MONTSE ARMENGOU, RICARD BELIS, RICARD VINYES: ***Els nens perduts del franquisme*, Barcelona, Proa/TV3, 2002.** El trabajo, que fue Premi Nacional de Cultura 2001, está dividido en tres partes: la primera concierne a los hechos, la segunda a las voces de los entrevistados y la tercera a la aportación documental.

19. Ya citado en la nota 2.

20. MONTSE ARMENGOU Y RICARD BELIS: ***Las fosas del silencio. ¿Hay un Holocausto español?*, Barcelona, Plaza y Janés/Televisió de Catalunya, 2004.**

21. Por una parte, el documental *Las fosas del olvido*, ya citado, emitido por *Documentos TV*; por otra, el dirigido por Isadora Guardia titulado *Así en la tierra como en el cielo* (2002), que trata con una discreción y finura muy lejanas de la inmediatez televisiva el proceso de excavación al que se van superponiendo, en un montaje muy sutil, los testimonios de los familiares de las víctimas. La única voz que posee el documental es esta y la dureza de las imágenes de los cuerpos, los huesos y los restos se aleja de la obscuridad precisamente porque cobra sentido humano al calor de las historias de los testigos.

22. Y, sin duda, no exenta de polémica como la que entabló con la citada ARMH el Foro por la Memoria que, desde una militancia de izquierdas, acusa a la Asociación de dar prioridad al asunto familiar sobre el ideológico y contribuir así a despedazar la memoria de lo que fue la lucha antifranquista.

Memoria y documento

La serie de ejemplos que he ido recorriendo en las páginas precedentes no aspira a ser un inventario completo ni tampoco un análisis exhaustivo de las características de cada modelo y de cada film. Trata tan solo de desplegar un cuadro de síntomas que expresa el abandono de formatos tradicionales (el libro, el film, el reportaje) y su sustitución por otros en los que la interacción y el trasvase son permanentes. La investigación tiende entonces a presentarse como un *work in progress* que alcanzaría idealmente a todos los canales de la comunicación. Mi tesis es que un fenómeno como el que aparece hoy en el horizonte amenaza con adquirir un papel decisivo en la conformación de la memoria colectiva, pues posee una enorme capacidad de generar relatos y una labilidad probada para crear imágenes-síntesis. Y en esta política de la memoria, la guerra civil y el franquismo constituirán (constituyen ya) una zona caliente. De ahí, la urgencia de una línea de reflexión que solo aspiro a esbozar en esta ocasión.

Un fantasma recorre nuestra época: la memoria. Y en esta *era del testigo*, como tituló su elocuente libro *Annette Wieviorka*,²³ la guerra civil se ha convertido en el banderín de enganche español. En ella cobran un valor dramático los métodos y los mitos memorísticos, el valor de la experiencia humana transmitida por relatos orales, pero también la frivolidad de su moda. Bajo esta palabra talismán –memoria– se despliega hoy lo que sin explicación (acaso sin conciencia) de la paradoja ha dado en llamarse “recuperación de la memoria histórica” y también aquello que el documento bruto aporta de efecto memorístico, sin molestarse por lo general en responder a la cuestión de cómo se inscribe el documento en la memoria individual y colectiva. De una cosa podemos estar seguros: lo que un día fue reconstrucción de la guerra, luego deconstrucción de los mitos franquistas, más tarde distancia cómica o burlesca, evocación de la vida cotidiana en la retaguardia o de la guerra cotidiana,²⁴ hoy no tiene visos de permanecer en el mercado cultural si no hace su rincón, pequeño o grande, a la memoria y a sus protagonistas, a la erección de monumentos memorísticos en los que se reconocen algunos sectores sociales o políticos y establecen una serie de memorias que pueden ser contradictorias entre sí. Diríase que lo que antaño fue una reivindicación de la justicia ha cedido el paso a la prioridad de la memoria, tras la cual aquella puede, desde la sombra, recuperar sus derechos, mas siempre en posición subordinada. No es de extrañar, en estas circunstancias, que el cine y la imagen en general estén desempeñando un papel fundamental en esta operación memorística. Pero si la sacralización de la memoria está invadiendo regiones insólitas de nuestro universo cultural, no es menor la mutación del papel que desempeña el documento audiovisual. Escasamente considerado por los historiadores hasta hace muy poco, el incremento exponencial de su valor se ha debido a la sed de producción de las cadenas de televisión, al auge del reportaje periodístico y a una sed de realidad de nuevo cuño.

23. ANNETTE WIEVIORKA: *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

24. Por supuesto, no hay que entender esta secuencia como una cronología lineal, pero sí como una progresión que se define en relación con los contextos políticos y culturales de cada época.

La memoria es sin lugar a dudas un útil de primera magnitud para aquello que se ha dado en llamar la historia del tiempo presente. Los testimonios de quienes vivieron una catástrofe de las dimensiones de la guerra civil aportan a buen seguro detalles que ilustran la vida cotidiana del hombre protagonista y del hombre común, que escapa fácilmente a la escritura de la historia de los grandes acontecimientos, políticos y sociales. Por otra parte, el documento visual y audiovisual despierta un interés creciente que complementa al archivo escrito. Abriendo estos dos campos nuevos, la comprensión del pasado promete hacerse más amplia y rica, a la par que más humana.



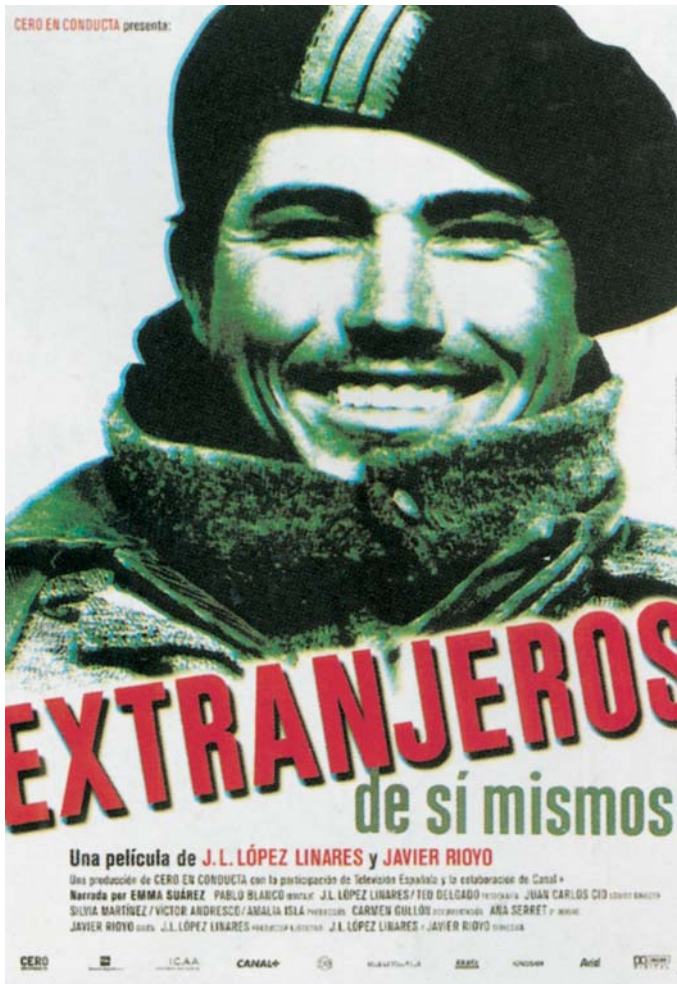
Los niños de Rusia
(Jaime Camino, 2001)

Sin embargo, nuestros medios de comunicación actuales poseen una voracidad sin límites y avanzan a más velocidad que la reflexión sobre su método. Son, si se permite la exageración, fórmulas empíricas de hacer historia, de estabilizar estándares de la memoria. Y en esta mecánica operación se produce una perversión: el testimonio y la memoria en general van abriéndose camino sustituyendo a la historia, en lugar de complementarla. Se impone el sobreentendido de que haber vivido, es decir, haber sufrido, es el único requisito necesario para contar la historia y, según una lógica inexorable, también para hacerla inteligible. Ahora bien, el testimonio, por valioso que sea, debe ser entendido como lo que es: un discurso enunciado en el presente sobre un pasado remoto; no un sinónimo de exactitud, sino repleto por el contrario de falsos recuerdos, confusiones, anacronismos, olvidos o lagunas e, incluso, lugares comunes que a fuerza de repetición no han podido por menos que colarse al cabo de los años en él²⁵. Consumirlo como un discurso histórico no es solo mistificar las cosas, sino también suprimir el significado humano del testimonio, incurrir en una

25. Así lo estudia con rigor, en primera persona y cuando se trata de otros, ANNETTE KUHN. Véase, para el primer caso, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, Londres & Nueva York, Verso, 2002 (1ª ed. 1995); para el segundo, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, Nueva York, I.B. Tauris, 2002.

Extranjeros de sí mismos

(J.L. López-Linares y J. Rioyo, 2000)



pereza mental aniquiladora o, tal vez, alimentar el morbo o la nostalgia. Como señaló Annette Kuhn, los textos memorísticos son producciones culturales que se prolongan a través de los medios de comunicación, elaboraciones secundarias (*secondary versions*) de las fuentes de la memoria y que, a la postre, constituyen en sí un género²⁶.

Es más: los textos memorísticos son más metafóricos que analógicos, se asemejan más a la poesía que al relato clásico y, por tanto, recuerdan el *collage*, dado su carácter fragmentario y atemporal²⁷. Ahora bien, la mencionada perversión de la memoria, vaciada de su condición de texto y convertida en sinónimo de verdad (transparente, por tanto), corre pareja a otra no menos inquietante perversión: aquella que colorea afectivamente el documento visual (la foto en blanco y negro, el fragmento cinematográfico de archivo) haciéndolo destello aurático de un mundo perdido. Así, el documento visual no documenta nada sino la tristeza, actuando sobre el sentimiento y mistificando de nuevo su contenido. Quizá sea esta la razón de tanta insistencia en apelar a imágenes de la guerra donde los bombardeos, el llanto de mujeres y niños, los harapos de los vencidos sirven para despertar el más inane de los dolores.

Tengo la impresión de que ese historiador mecánico que se está abriendo camino en nuestra sociedad pervierte los instrumentos de comprensión histórica y de tal perversión extrae a la vez su fuerza: el testimonio como verdad, el documento como emoción. La impostura y su impunidad no pueden ir más lejos.

Más allá de la actualidad

En uno de los apartados de su *Poética*, Aristóteles recuerda que “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”²⁸. Esa es, a fin de cuentas –prosigue el Estagirita–, la diferencia entre la historia y la poética y, en su opinión, la razón por la que la poesía es “más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular”²⁹. Esta referencia puede aportar algo a la reflexión.

26. ANNETTE KUHN: *Family Secrets*, op. cit., pág. 5.

27. *Ibidem*, pág. 162.

28. ARISTÓTELES: *Poética*, 1451a 36-38, ed. trilingüe a cargo de VALENTÍN GARCÍA YEBRA, Madrid, Gredos, 1988.

En el imperativo o la conveniencia de hablar de la guerra civil se dan cita razones tan diversas como deberes cívicos, necesidades sociales, oportunidades políticas, exigencias del conocimiento y de la investigación, valores éticos. La producción de imágenes no puede eximirse de ser juzgada con esos mismos criterios, ya se exprese mediante el arte narrativo, ya mediante el acopio de documentos o el montaje de testimonios. Sin embargo, conocemos una actividad humana capaz de apuntar al fondo de lo universal sin despegarse de lo singular, de aspirar a lo verdadero sin limitarse a la exactitud. Tal actividad solo obtiene resultados por un compromiso con el lenguaje y, a través de él, con los valores que este transmite. Esta forma es lo que denominamos arte.

Raul Hilberg, el eminente historiador de la Shoah, recordaba en sus memorias un pensamiento que le fue confiado por Claude Lanzmann: para describir el Holocausto sería necesario hacer una obra de arte, pues solo un artista consumado podría recrear el hecho, ya fuera con un film o con un libro, y esa recreación representaría un acto de creación en sí misma³⁰. Quizá no le faltara razón y, de hecho, el propio Lanzmann habría de empeñarse en una titánica tarea —el film *Shoah* (1985), de nueve horas de duración y once años de trabajo— que deja estupefactos a los historiadores y confunde a los medios de comunicación, porque solo empieza a desgranar su jugo cuando se contempla como una obra de arte. Me atrevería a decir que cuanto más extraño, doloroso e inextricable resulta el acontecimiento y los sentimientos que despierta (y los episodios de la guerra civil española están a rebosar de ambos), más precisan sustraerse a la inmediatez que la tiranía de la información impone.

Estoy muy lejos de pensar que la oposición entre información y arte sea esquemática y tajante. Antes bien, considero que cualquier suspensión de la transitividad,

29. *Íbidem*, 1451b 5-7.

30. RAUL HILBERG: *La politique de la mémoire*, París, Gallimard, 1996, pág. 79.



Los niños de Rusia
(Jaime Camino, 2001)

Los niños de Rusia
(Jaime Camino, 2001)



31. En una entrevista sostenida por mí mismo con Jaime Camino (5 de febrero de 2004), este confesaba haber optado por un clasicismo en el tratamiento del film (entrevistas con fondos neutros y oscuros, sin decorado salvo imponderables, duración de 90 minutos...) y lo oponía al modelo que había seguido casi 25 años antes con *La vieja memoria* (1977). Yo, que encuentro en *La vieja memoria* un estallido de vitalidad deslumbrante, no dejo de ver esos fondos sin decorado de *Los niños de Rusia* como un signo de honestidad y depuración.

32. PRIMO LEVI: **Si esto es un hombre** (1947), **La tregua** (1963), **Los hundidos y los salvados** (1986), todos ellos en **Barcelona, Tusquets, 1987, 1988 y 1989, respectivamente.**

de la obsesión informativa, permite a los realizadores o cineastas apuntar aquí o allá una dimensión humana. Por limitarme a un ejemplo, *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001) respira un hálito diferente, un ritmo que Camino imprime a su film, mimando los documentos que utiliza, permitiéndose una elaboración de la banda sonora, dando una temporalidad de pantalla a las imágenes que acompañan las voces de los testigos. Así, los testimonios se comportan como relatos orales en los que la experiencia personal no pretende sustituir a la historia, sino imbricarse con ella y dar al conjunto una cadencia de vida. Por eso, los testigos hablan por lo general en continuidad y los silencios, los vacíos de información, no son sentidos ni como impertinentes ni como entrega a la obscena exhibición del dolor. Este clasicismo que puede no agradar, lo reconozco, converge con aquella idea formulada por Annette Kuhn de que el relato memorístico es un relato de vida y aporta una verdad humana, no una verdad histórica, y, por esta razón, la verdad memorística se convierte en una forma más profunda de verdad histórica³¹.

En una extraña mezcla de memorias, ensayo, reflexión histórica y despiadada introspección, Primo Levi repasaba su experiencia durante la Segunda Guerra Mundial, desde su detención e internamiento en el campo de exterminio de Auschwitz hasta su retorno a Turín. Hubo, antes y después de esa obra,³² centenares de testimonios que relatan experiencias similares. Sin embargo, la similitud solo afecta al referente. Leyendo a Levi penetramos en el fondo de un infierno ardiente donde la irrealidad y la extrañeza son la base para entender o, lo que es más importante, para que el pensamiento se declare impotente después de haber dedicado a la tarea sus mejores armas. Si la obra de Levi perdura es porque en ella hay un imperativo moral

y no una entrega en brazos del dolor porque el interrogatorio de la realidad ha sido precedido o acompañado por el interrogatorio de sí mismo; pero también porque el compromiso de Levi es adquirido con el lenguaje que es, a la postre, el instrumento humano mediante el cual el acontecimiento se hace discurso y se reaviva y universaliza al comunicarlo a alguien.

Obras como la de Levi son escasas en la producción de un siglo y sería utópico esperar que el documental cinematográfico, el film de ficción o, con menos motivo, el reportaje televisivo estuviesen a su altura. Mas sí es legítimo confiar en que algunas obras, en algunos momentos, tengan un horizonte de ese calado; un horizonte que no se agote en la información o, más bien, que no haga de ella una vaca sagrada. Las palabras de Walter Benjamin en 1936, el mismo año en que se desencadenaba la última barbarie española, suenan proféticas: “La información –decía el malhadado pensador– cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Solo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo”³³. Un hilo rojo, y a él me aferro, une esta idea de narración, la poética aristotélica y la obra de arte de la que hablaba Lanzmann. Su mero destello cuando de la guerra civil se trata aporta(ría) una humanidad de signo superior; una humanidad más universal ○

33. WALTER BENJAMIN: “El narrador” (1936), en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, págs. 117-118.

The Politics of Memory. The Spanish Civil War in the Cinema and Television Documentaries

abstract

Following the recent appearance of films and television documentaries that delve into the subject of the Spanish Civil War, this article examines the status that audiovisual documentaries are acquiring as shapers of collective memory. In addition, it points out the risks and perversions of a mass-audience audiovisual production that sets out to convey oral testimony as a source of veracity and visual documentary as an emotional catalyst. At a time such as the present, when so many channels of information are available (internet, television, radio, press, cinema, etc.) the role of the media in formulating the image of the past is in danger of becoming a crystallizing mechanism for the imagery of the Civil War and Franco's regime, and requires consideration from an ethical viewpoint.