

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

CINE Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
DEL MITO A LA MEMORIA

PRÓLOGO DE JOSÉ-CARLOS MAINER

ALIANZA EDITORIAL

ÍNDICE

DEDICATORIA	7
AGRADECIMIENTOS	9
PRÓLOGO DE JOSÉ-CARLOS MAINER	11
INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO PRIMERO. LA FORJA DE LOS MITOS NACIONALES: DE ESPAÑA Y SUS LÍDERES	39
CAPÍTULO SEGUNDO. DESTRUCCIÓN, RESISTENCIA Y REVOLUCIÓN. UTOPIÁS, MITOS Y ESTEREOTIPOS DE LA IZQUIERDA	71
CAPÍTULO TERCERO. FRANQUISMO Y FALANGE, FRENTE A FRENTE ..	113
CAPÍTULO CUARTO. GRITOS Y SUSURROS. DE CULPAS Y EXPIACIONES AL FILO DE 1950	145
CAPÍTULO QUINTO. GUERRA Y PAZ. LAS NUEVAS RETÓRICAS DE LOS SESENTA	181
CAPÍTULO SEXTO. LA ESPAÑA IMPOSIBLE: TRAUMAS, RETORNOS Y EXILIOS	209
CAPÍTULO SÉPTIMO. TIEMPOS DE DECONSTRUCCIÓN. EL ESPÍRITU ANALÍTICO DE LA TRANSICIÓN	243
CAPÍTULO OCTAVO. PAISAJES DE LA MEMORIA. LA GUERRA CIVIL COMO ELEGÍA	275
CAPÍTULO NOVENO. POLÍTICAS DE LA MEMORIA ENTRE DOS SIGLOS .	307
EPÍLOGO. MÁS ALLÁ DE LA ACTUALIDAD	329
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	335
ÍNDICE DE PELÍCULAS	345
ÍNDICE ONOMÁSTICO	349

Historia e imagen de la Historia

En 1986, conmemorando el medio siglo del comienzo de la guerra civil, Televisión Española produjo, bajo la dirección de Pascual Cervera, una serie de 30 capítulos de unos cincuenta minutos de duración. Los textos de la locución que acompañaban esas casi treinta horas había sido ‘consensuados’ por un nutrido grupo de historiadores, expertos en aspectos distintos de la contienda, desde los económicos hasta los militares, desde los políticos hasta los ideológicos, pasando por las relaciones internacionales, la represión, el espionaje y algunos otros. Estos intelectuales e historiadores no eran, por demás, homogéneos ideológicamente.¹ Si bien el material visual, realmente voluminoso, había sido montado de manera convencional, es decir, como mera ilustración (muy discutible, a veces) de la narración, la información ofrecida era de gran rigor y precisión; condición todavía más sorprendente por haber sido concebida para una difusión masiva.

El grado de conocimiento alcanzado por tal comunidad de académicos y especialistas, sin pretender que fuese indiscutible, parecía presagiar una estabilización de algunas conclusiones, amén de una distancia segura. No se trata de fantasear que nada nuevo podía añadirse, sino de que las nuevas contribuciones, por ingentes que fueran, partirían de los resultados ya obtenidos y aquilatados. Y, en efecto, en las dos décadas que nos separan de *España en guerra*, pues así se tituló esta serie de televisión, se ha producido una pro-

¹ Sus nombres, por añadidura, aparecían en la cabecera de cada uno de los episodios. Eran Fernando Bastarreche, Josep Benet, Antonio María Calero, Gabriel Cardona, Alfons Cucó, José Manuel Cuenca Toribio, Fernando García de Cortázar, Gregori Mir, Alberto Reig Tapia, Manuel Tuñón de Lara y Ángel Viñas.

fundización razonable en dos órdenes: en el de los detalles, cada vez más minuciosos, debidos a estudios locales o a la apertura de algún archivo específico y, en segundo lugar, en el de los métodos de aproximación y abordaje de la historia, merced a la intervención de enfoques sociológicos, antropológicos o de vida cotidiana, que se han servido de las fuentes orales.

Esta doble dirección ha dejado un terreno muy amplio (el de la historia de los acontecimientos, el de la perspectiva de conjunto) en manos de divulgadores o del mero reciclaje de libros y tesis antiguas. Esta afirmación es, sin lugar a dudas, inexacta, pues no faltan libros de conjunto, escritos por auténticos especialistas, pero apunta en una dirección interesante. En primer lugar, indica que las aportaciones más novedosas se desplazan poco a poco del terreno generalista; en segundo, que la demanda de una nueva generación de lectores (sobre todo, los nietos de los combatientes, los que no pactaron la transición ni sufrieron la represión directamente) reclaman su derecho a saber y muestran un creciente interés; por último, que la industria cultural, muy centralizada y poderosa, lanza sus paquetes integrados para saciar esa sed de conocimiento y, al propio tiempo, transformarla en consumo, en un circuito de retroalimentación permanente.

En unas ocasiones, se trata del impulso de las editoriales o grupos mediáticos por lanzar al mercado un tema que, por su interés actual (esto recibe el nombre de anacronismo), posee las dosis necesarias de tensión dramática para permanecer de moda; en otras, el interés se ha desplazado hacia fenómenos casi literalmente inagotables y siempre emotivos, en particular, los testimonios. En este deslizamiento del acento hacia lo individual han sido determinantes dos hechos entreverados y en franca, pero no siempre visible, contradicción: el citado auge de la historia oral que, en el encuentro entre historia y antropología, reflexiona sobre el método, la representatividad y el interés de conocer cómo se vivieron los hechos históricos; pero, por otra parte, la voracidad de los medios de comunicación, en particular la televisión, para asegurarse un campo de producción fácil, asequible y emocionante y que, como es lógico teniendo en cuenta su ritmo de producción, no está precisamente interesada en la pulcritud metodológica (selección y representati-

vidad de testigos, formación histórica de los entrevistadores, organización de los materiales de acuerdo con el rigor científico...) y sí está, en cambio, dotada para imprimir una mayor tensión dramática y excitación afectiva a sus contenidos. Por más que existan encuentros, estas dos vías caminan en sentidos enfrentados.

Así pues, nos encontramos ante una situación paradójica. Mientras los estudios sobre la guerra civil alcanzan altos grados de especialización y ensayan nuevos métodos para iluminar aspectos más difícilmente objetivables (la vida cotidiana, el impacto de la socialización y de la propaganda, las reacciones privadas...), el discurso público ha crecido en dos direcciones: por una parte, mediante el incremento de reportajes, documentales, programas de radio, etc., en los que las entrevistas son moneda corriente y, por otra, al hilo del surgimiento de una producción neopropagandística que, en lugar de documentar científicamente los hechos históricos debatiendo con el estado actual de los conocimientos, construye un relato acusador extremadamente combativo y en ocasiones como espejo de los conflictos políticos de hoy en día. Sus instrumentos son la sencillez del razonamiento, el poder narrativo y la fuerza emocional. Mas regresemos brevemente al fenómeno televisivo y massmediático.

La situación podría resumirse así: junto a la Historia que se escribe con auxilio de la investigación documental, libresco e intelectual, existen fijaciones colectivas, más o menos extensas, de la memoria de la guerra que nos llegan y se nos imponen a través de los medios de comunicación. La reconstrucción de estas visiones o imágenes no data de hoy, mas sí adquiere en nuestros días una relevancia especial, dado que los *media*, capitaneados por la televisión, han embarullado los canales de expresión pública, han invadido, si se nos permite la expresión, el ámbito libresco, y se comportan con una agilidad inimaginable apenas quince años atrás: prensa, radio, reportajes televisivos, series de ficción, reproducciones facsímiles de libros de época, documentales, captación y difusión de testimonios de supervivientes, foros y *chats* de internet... Pues bien, la revisión de la guerra parece haberse convertido en uno de sus puntos fuertes.

Por supuesto, no se trata de demonizar estos medios de comunicación, sino de analizarlos. Ellos generan imágenes eficaces, es decir, coloreadas afectivamente, y relatos, en la

medida en que cuentan historias corrientes que son extrapoladas a la condición de *exempla*. ¿Qué participación tienen instrumentos de fijación memorística tales como los relatos, el consumo de fotografías y de imágenes en movimiento, en esta suerte de cristalización colectiva, estandarizada o no, del pasado?, ¿qué papel desempeñan los medios de comunicación, con su dinámica ciega, en este oficio de (pseudo)historiador?, ¿de qué manera se trazan las imágenes hegemónicas que la población o sus diversos sectores manejan sobre la guerra? La constatación de un divorcio de lógicas entre el estudio científico y la imagen estereotipada no significa que los compartimentos sean estancos, pues las convergencias, aunque recientes y siempre minoritarias, son reconocibles.²

En 1986, cuando la serie *España en guerra* fue concebida y realizada, todavía podía esperarse la humildad de un medio de comunicación que apelaba al discurso histórico respetando a sus especialistas. Esto pertenece al pasado. Hace ya tiempo que los medios de comunicación han abandonado la modestia de ilustrar discursos a los que reconocen un rango superior, como sería el caso de la Historia, y se comportan con una soberbia sólo parangonable a su ignorancia. En este punto, el estatuto privilegiado —casi omnipotente— del que goza el periodismo en nuestros días es un buen baremo (¡triste baremo!) para medirlo.

Mito frente a memoria

Un vistazo somero a la producción masiva sobre nuestra contienda detecta dos términos, reiterados hasta la saciedad, que obran como un verdadero sortilegio: mito y memoria.³ El segundo es una patente de corso como si, contra toda racionalidad, hubiésemos admitido la idea de que vivir, es decir, sufrir, la historia es razón suficiente para contarla; la víctima sería, según este prejuicio, el historiador mejor legitimado. En realidad, se ha pasado de la memoria del protagonista político a la memoria del hombre corriente, y puesto que la guerra civil tuvo vencedores y vencidos y estos últimos padecieron una feroz represión, no es de extrañar que la mayor parte de las convenciones sobre la memoria surjan del lado republicano, muchas veces ampa-

² A saber, la participación de historiadores en reportajes y documentales televisivos y cinematográficos. TV3 ha tomado la delantera en esta empresa, como analizamos en el capítulo noveno.

³ Hubo otros términos que representaban actitudes de época: tragedia es uno de los más comunes, estuviera o no en los títulos, para referirse a una idea colectiva.

radas por una supuesta fuerza moral que implica una crítica de la Transición democrática.⁴ En cuanto al primer término —el mito—, resulta extremadamente ambiguo. Las más de las veces se refieren a él los autores como un reproche, de modo que titular o subtítular un libro ‘mitos’ significa denunciar falsedades, engaños, generalmente malintencionados e imputables al enemigo. De ello se deriva que estos libros rayan en la militancia y la toma de partido y que, por demás, agrupan una buena porción de los llamados revisionistas. La reivindicación (de la memoria) del exilio, el internacionalismo de las Brigadas, el heroísmo de la defensa de Madrid o el drama de la evacuación de los niños, entre tantos otros, son analizados con escalpelo para desmontar sus lugares comunes y, partiendo de algún matiz o detalle erróneo, emprender el derrumbamiento de todo el edificio. Tan reiterado ha sido el vocablo que un autor poco pertrechado de artilugios retóricos ha lanzado, exasperado, un alegato de realismo elemental contra esta literatura revisionista en el título mismo de su último libro: *Realidades de la guerra civil. Mitos no, hechos*.⁵

Así pues, mito y memoria se han convertido en armas de combate asimilables a distintas actitudes de las que se aprovechan los grupos mediáticos e ideológicos para sacar brillo a sus planteamientos sobre el presente. Unos insistirán en ese oxímoron de la memoria histórica para reivindicar, más que para estudiar, la historia de los vencidos perdiendo el espíritu crítico que la historiografía había mantenido hasta hace unos años; otros, en cambio, se esmerarán en desmantelar los mitos de la izquierda, como si la defensa del Alcázar, la idea misma de cruzada o, incluso, el milagro de la Virgen del Pilar no tuvieran, y en grado mayúsculo, la condición mitográfica. Tal es el divorcio que rara vez mito y memoria conviven en los mismos ensayos.⁶

Poderes del relato

Hace unos años, un joven académico procedente de la Universidad de Harvard, Daniel Jonah Goldhagen, sacudió el mercado mundial con un libro sobre el exterminio judío titulado *Los verdugos voluntarios de Hitler*.⁷ Su tesis era algo burda y simplista: los alemanes en su conjunto se ha-

⁴ Un análisis demoledor de estas actitudes que nosotros examinamos en el último capítulo de este libro, se encuentra en el texto de Santos Juliá “Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición”, *Claves de Razón práctica*, n° 129, enero-febrero 2003, págs. 13-24.

⁵ Eduardo Pons Prades, *Realidades de la guerra civil. Mitos no hechos*, Madrid, La Esfera de los libros, 2005.

⁶ Una excepción reciente es el libro colectivo editado por Julio Aróstegui y François Godicheau, *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

⁷ Daniel Jonah Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, Madrid, Taurus, 1997.

bían entregado al nazismo de buen grado y de igual modo habían abrazado el programa de aniquilación contra los judíos. A cincuenta años de los acontecimientos, después de miles de libros publicados, esta tesis sorprendía por su escasa originalidad (aunque Goldhagen se vanagloriaba justamente de lo contrario), que, eso sí, era compensada por un aumento de la intensidad dramática, que llevaba al autor incluso a reconstruir los pensamientos de los verdugos mientras perpetraban sus crímenes. Sustentaban la demostración de la crueldad tres estudios específicos (los campos de trabajo, el batallón 101 de la policía alemana que formó parte de los llamados *Einsatzgruppen* y las ‘marchas de la muerte’). El segundo de ellos había sido ya objeto de una minuciosa y esclarecedora investigación por parte de Christopher Browning, que se enfrentó con finura a los cambios psicológicos producidos en los hombres corrientes de ese batallón de exterminio hasta acabar convertidos en un grupo de despiadados asesinos.⁸ Sin embargo, mientras Browning nos abandonaba en el umbral de un inquietante enigma humano surgido de las estrategias nazis, Goldhagen ofrecía la certeza de la iniquidad y presentaba afectos puros y transparentes en los ejecutores, los hacía extensivos a la población alemana y apuntalaba de paso diáfanas consignas. Para ello se veía en la sospechosa tesitura de postular que las cámaras de gas y los campos de exterminio (donde el sadismo era difícil de demostrar) habían sido un epifenómeno de la destrucción de los judíos.

De nada sirvieron los eruditos conocimientos de los historiadores que habían consagrado su vida entera al estudio del nazismo y el exterminio judío. Goldhagen los dejaba estupefactos, no con sus razones, sino con el magnetismo de su tesis entre la juventud alemana, que había vivido bajo la penumbra del nazismo, y ante el público en general. El rigor científico de la argumentación se revelaba impotente ante la eficacia narrativa de la inculpación, de modo que, si bien el mensaje de Goldhagen sonaba exasperante a oídos de los expertos, era comercial y pragmáticamente inexpugnable. Goldhagen manejaba con maestría el *marketing* y, en consecuencia, las querellas, las polémicas y los escándalos... no sólo no lograron doblegarlo, sino que lo fortalecieron. El eminente historiador de la Shoah Raul Hilberg retrataba el artificio: Goldhagen se dirigía a un lector que conocía de

⁸ Christopher R. Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la solution finale en Pologne*, París, Les Belles Lettres, 1994 (original inglés de 1992).

oídas el tema y a quien sonaban unos lugares comunes o palabras-ensalmo como antisemitismo-holocausto-alemanes-odio-salvajismo; palabras que él puntuaba con otro martilleo (indecible, destructor, terrorífico, demoníaco); epítetos de cientificidad más que dudosa pero que expresaban sin ambages la actitud emotiva del narrador-historiador.⁹ Auguraba, y no sin razón, Hilberg que hasta tanto los conocimientos alcanzados por los estudios especializados hubieran sido asimilados por la comunidad intelectual, Goldhagen sería citado como autoridad por historiadores generalistas y por el lector común.¹⁰ Cargando algo las tintas, pero sin falsear el fenómeno, podría decirse que el éxito de Goldhagen consistió en combinar dos estrategias nacidas de su doble ubicación: una, su apoyo en la academia universitaria y una promoción bien calculada (la editorial Alfred A. Knopf); otra, la lógica emocional y narrativa efectista al estilo de *La lista de Schindler*; en otros términos, desplegaba una batería de recursos cuya eficacia había sido ya verificada en el relato de ficción. Si el primero le otorgaba un pedigrí científico, el otro le garantizaba su éxito social y de mercado.

El ejemplo ilustra bien algo que se está produciendo en nuestro entorno respecto a la guerra civil española. Pío Moa es su síntoma más evidente, pero el fenómeno es mucho más complejo. Nadie sabe a ciencia cierta si Moa actúa como historiador, periodista o agitador. Algunas de sus concepciones sobre la guerra fueron doxa durante el franquismo desde sus mismos orígenes (aquella, por ejemplo, que sostiene que la guerra civil fue declarada por las izquierdas en 1934 se encuentra ya y sin diferencia alguna en la *Historia de la cruzada española*, de Joaquín Arrarás,¹¹ y en sus seguidores hasta Ángel Palomino,¹² y sirvió, hecha extensiva a la sublevación de 1936, de siniestro razonamiento para acusar y condenar *por rebelión* [sic] a quienes habían defendido la legalidad republicana contra el alzamiento militar);¹³ otras llevan a un nivel intelectual vulgar y esquemático planteamientos anticomunistas sólidamente argumentados y documentados en la tradición historiográfica (Burnett Bolloten en su magna obra *The Grand Camouflage* y, más recientemente, en *La guerra civil española. Revolución y contrarrevolución*)¹⁴. Poco importa. Lo cierto es que Pío Moa ha reventado el mercado y ha hecho pivotar la relectura de la

⁹ Raul Hilberg, "Le phénomène Goldhagen", in *Les temps modernes* n° 592, febrero-marzo 1997, pág. 8.

¹⁰ *Ibidem*, pag. 10.

¹¹ Joaquín Arrarás, *Historia de la Cruzada Española*, Madrid, Ediciones Españolas, 1940-1942.

¹² Ángel Palomino, 1934. *La guerra civil empezó en Asturias*, Barcelona, Planeta, 1998.

¹³ Éste es el sentido del famoso *Dictamen de la Comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936*, Madrid, Editora Nacional, 1939. Fue precedido por un bando de la Junta de Defensa Nacional de 28 de julio de 1936 que tipificaba como delito de rebelión militar la lealtad a la República. Sistemáticamente, Moa es vocero de la Ley de Responsabilidades Políticas de 9 de Febrero de 1939 que fue aplicada con efectos retroactivos desde 1934.

¹⁴ Burnett Bolloten, *La guerra civil española. Revolución y contrarrevolución*, Madrid, Alianza, 1989.

guerra sobre un calentamiento de los planteamientos harto sintomático, a medida que sus ensayos iban despojándose del aparato propio del historiador (si alguna vez tuvieron algo que se le asemejara) y presentándose como desnuda emisión de consignas. Por supuesto, Moa no escribe para la comunidad de historiadores, sino para el público de masas.

No deja de resultar curioso que esta circunstancia suceda después de una desdramatización ideológica de tres lustros y de un consenso entre los españoles para abandonar, era de suponer que definitivamente, el magmático mundo de las pasiones. ¿Por qué habrán cosechado tanto éxito tesis de agitación de esta índole cuando lo lógico hubiese sido un debate intelectual fundado en documentos, argumentos y datos?, ¿por qué tal divorcio entre eficacia de las tesis e interés científico de las mismas?

Sería comprensible que los historiadores no se tomaran la molestia de contestar los argumentos de Moa por la razón de que ya fueron respondidos hace décadas como juicios de valor. Pero tampoco parece lógico ignorar el fenómeno. Se trata de considerarlo precisamente en el orden en el que se realiza esta producción: no en el de la Historia, su conocimiento y sus leyes, sino en el de un resurgir de la agitación por vía periodística y mediática que intenta reconstruir la fantasía de las dos Españas proyectándola sobre el presente y que encuentra en la fractura de la guerra civil española un fértil motivo, a pesar de que unos y otros la habían abandonado tiempo atrás con espíritu de superación. Es innegable que los libros de Pfo Moa crean opinión y caldean la lejana contienda como si de un acontecimiento inmediato se tratara. De ubicar esta producción en la línea argumentativa y de eficacia social y comercial massmediática, la respuesta por parte de los intelectuales habría de juzgarse indispensable. No consistiría ésta tanto en la contraargumentación,¹⁵ tarea ciertamente banal, cuanto en explicar de qué contexto de la industria cultural surge y en qué medida es revelador de nuestros aparatos de reconstrucción de la historia.

¹⁵ ¿Cómo responder al balance histórico de Franco como portador de la democracia en España sostenido en un libro sin apenas notas ni erudición (*Franco. Un balance histórico*, Barcelona, Planeta, 2005)?, ¿cómo hacerlo a la idea de que la guerra civil estalló en 1934? Las polémicas que Enrique Moradiellos ha mantenido en la prensa arrojan un desnivel de rigor y de recursos intelectuales tan grande que el diálogo acaba por resultar inverosímil.

El mito en una historia de las representaciones sociales

Cuando Herbert Southworth dedicó su apabullante estudio bibliográfico *El mito de la cruzada de Franco* a desmontar cuidadosamente los argumentos franquistas y sus discursos propagandísticos, había advertido que los mitos del régimen eran relatos contrarios a los hechos; pero también intuyó algo más: que dichos relatos se sustentaban en esquemas narrativos de probada eficacia y, por tanto, analizar su forma, su retórica particular y el entramado de su formulación era la mejor forma de desmontarlos.¹⁶ Esta línea ha tenido frutos escasos, pero muy interesantes. Hace ya algunos años Alberto Reig Tapia dio a la luz su libro *Memoria de la guerra civil española. Los mitos de la tribu*¹⁷, en el que abordaba algunos nudos de la guerra (la matanza de Badajoz, la defensa de Madrid, la resistencia del Alcázar de Toledo...) desde la perspectiva de su conversión de mitos. Recientemente, Enrique Moradiellos ha abordado la noción de mito en una perspectiva analítica (*1936. Los mitos de la Guerra Civil*)¹⁸ y así lo hace Santos Juliá en su *Historias de las dos Españas*, si bien se inclina Juliá por el término de relato o trama narrativa.¹⁹

En estas páginas se entenderá el término mito en su sentido más genuino, tal como se encuentra en Aristóteles, a saber: una forma narrativa de pensamiento, expresión y comunicación que se opone al *logos*, es decir, al modo racional de explicación. De ahí, la doble acepción del *mythos* aristotélico: por una parte, se refiere al universo de los orígenes, indiscriminados, magmáticos e irreductibles a la razón; por otra, a la expresión gracias a un relato de unos valores nacionales, sociales, ideológicos que parecen naturales (tal es el poder de naturalización del mito) y no precisan de justificación.

Bajo esta óptica, la noción de mito abre nuevas perspectivas a un estudio de las representaciones de la guerra civil, pues fue precisamente en forma narrativa como circularon durante décadas las noticias e informaciones sobre la contienda; informaciones que, por otra parte, eran rarísima vez incluidas en la enseñanza de la escuela franquista: hubo, así, microrrelatos que se transmitieron de abuelos a nietos, y hubo igualmente macrorrelatos que se plasmaban en los libros hagiográficos del franquismo, pero también conser-

¹⁶ Herbert Southworth, *El mito de la cruzada de Franco. Crítica bibliográfica*, París, Ruedo Ibérico, 1963.

¹⁷ Alberto Reig Tapia, *Memoria de la guerra civil española. Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza, 1999.

¹⁸ Enrique Moradiellos, *1936. Los mitos de la guerra civil*, Barcelona, Península, 2004.

¹⁹ Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004.

vamos cristalizaciones o restos de esos relatos en rituales simbólicos, lugares de memoria que podemos considerar la punta del iceberg de aquéllos.²⁰ Bastaría con liberar la idea de mito de su connotación negativa, asociada a falsificación para advertir las ventajas de analizar los mecanismos de esos relatos y, sobre todo, lo que les es inherente, a saber: su impenetrabilidad a la argumentación y su resistencia al paso del tiempo.

Concederemos, por tanto, gran importancia al estudio de las formas narrativas, convencidos como estamos de que es a través del mito (y de sus formas menos poderosas y enérgicas, los relatos) como se expresan representaciones sociales y concepciones irreductibles al enunciado lógico y racional, pero infinitamente más eficaces, ya porque entrañan elementos impronunciables o inefables (controvertidos éticamente, por ejemplo), ya porque su formulación raya en la paradoja y entrañaría contradicciones insolubles en un discurso expositivo. Su forma, la de estos mitos, no es en absoluto gratuita ni accidental, ya que si su contenido lograra traducirse al discurso racional se extraviaría por el camino el efecto de cohesión comunitaria o social que poseen. Dicho de otro modo, el contenido de los mitos es su forma. Desempeñan así los mitos un papel de reconocimiento gregario, un reforzamiento de los lazos de identidad grupal, social, política, de cualquier colectividad. Ni que decir tiene que, en lo concerniente a la guerra civil española, los relatos fueron extremadamente complejos y no se limitaron a una oposición simple entre las dos Españas que la sublevación provocó. Abordarlos como relatos supone postular que su verdad no reside sólo ni fundamentalmente en la correspondencia con los hechos acontecidos, sino en su función y eficacia simbólicas.

En resumen, en los mitos que abordaremos se condensa: a) la función de un relato sólidamente entreverado que no es reductible a un valor racional y que, además, ejerce una función pasional, reforzando el lazo sentimental de una comunidad imaginaria, cuyos valores representa simbólicamente; b) la necesidad para el enemigo de socavar este mito, consciente de que en él se asienta, con robustez al parecer indestructible, un vínculo mágico; en este sentido, la propaganda y la contrapropaganda tienen una tarea decisiva en el fortalecimiento de los mitos propios y en la erosión de los

²⁰ Éste ha sido el enfoque con el que nos hemos enfrentado extensamente a los relatos franquistas en *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2000, escrito en colaboración con Rafael R. Tranche.

ajenos. Y es que desmontar un mito no es sólo demostrar que se organiza en torno a valores narrativos ajenos a la realidad empírica, sino también mostrar el poder que a lo largo de la historia ha desempeñado generando discursos, ceremoniales, convicciones y pasiones.

Memoria e imagen

La eficacia del mito, como expresión máxima del relato, puede a su vez auxiliarse o combinarse con otro instrumento de nuestro sistema de comunicación: la imagen. Así, la imagen o, mejor, las imágenes poseen la plasticidad necesaria para convertirse en símbolos, fijar la memoria de grupos sociales, políticos o sectores de la población y, en colaboración con los relatos, servir de representación memorística. No en vano el término imagen tiene la doble acepción de imagen mental y soporte material. Subrayando el poder de ésta en detrimento del relato, dejó Susan Sontag escrito en su último libro: "Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen".²¹ A lo que añadía con buen tino: "Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar o declara que ha elegido para reflexionar".²² Los planos fílmicos de la evacuación de Madrid por los niños; las imágenes del camino hacia el exilio; las de la defensa de Madrid y de los bombardeos o los rostros de los internacionales de la brigada Thaelmann son, escogidos a vuelapluma, algunos ejemplos. No lo son menos la imagen del Alcázar de Toledo destruido por los bombardeos, el contrapicado célebre que muestra recortándose contra el cielo el Santuario de Santa María de la Cabeza, en Sierra Morena, o la imagen del fusilamiento por un grupo de milicianos del monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el cerro de los Ángeles.

Lo curioso, si bien lo miramos, es que estas imágenes no sólo condensan sentidos polisémicos, sino que sintetizan relatos de composición narrativa diáfana: la resistencia tenaz de un sujeto (el pueblo madrileño, un puñado de agueridos guardias civiles) frente a un antagonista superior en número y armamento; el sacrificio de los inocentes (civiles, mujeres, niños y ancianos), la resolución trágica o épica...

²¹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004, pág. 103.

²² *Ibidem*, pág. 99.

En suma, mientras la estructura del mito les confiere indestructibilidad e impermeabilidad a los argumentos lógicos, la imagen aporta la fijación en la memoria de un documento que, por ser visual, admitimos como probatorio e inequívoco. Con el paso del tiempo, estas imágenes-documento serán arrojadas con el aura de lo antiguo revistiéndose de una pátina que la torna inaccesible y remota. Por supuesto, no todos los relatos, no todas las imágenes fructificarán, se fijarán y permanecerán. Hay, por así decir, una selección natural.

Un itinerario: del mito a la memoria

Por mucho que la coyuntura presente dicte imperativos intelectuales a estas páginas, estamos firmemente convencidos de que el análisis de las tramas narrativas y de las imágenes de la guerra civil sólo puede hacerse siguiendo la dialéctica entre pervivencia y transformación. Y el cine es, en este aspecto, un medio privilegiado ya que está en su naturaleza la articulación de una estructura de relato (reconocible incluso en el género documental) con la imagen, a lo que se añade su carácter popular y masivo que alcanza a un público no necesariamente selecto política ni culturalmente. En todo caso, la focalización en este objeto —el cine— no implica la exclusión de otros medios; antes bien, se trata de convocarlos a una cita cambiante (foto, televisión, novela, cartelística...). Esto último introduce la perspectiva histórica, es decir, la necesidad de examinar nuestro objeto en un arco temporal que va desde la forja de mitos en plena guerra hasta la actualidad.

Aclaremos, con todo, que este libro no es un catálogo ni una historia de las películas que han tratado, a lo largo de los años, el tema de la guerra civil española. En uno y otro caso existen ensayos solventes y rigurosos, aun cuando el volumen creciente de films, reportajes y las recuperaciones de películas consideradas perdidas obliguen a una constante puesta al día.²³ El lector podrá, pues, con razón echar en falta algunos títulos relevantes sobre el particular. Nuestro interés radica en el análisis de aquellas ficciones y de aquellos documentales que han logrado asentar en parte de la población española, pero también fuera de nuestras fronte-

²³ Véase, para el primer caso, el *Catálogo general del cine de la guerra civil*, editado por Alfonso del Amo con la colaboración de María Luisa Ibáñez, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996. Y, respecto a los libros de conjunto: Carlos Fernández Cuenca, *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, 2 vols.; Román Gubern, *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986; Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, París, Cerf, 1986.



Raza
(José Luis Sáenz de Heredia, 1942)

ras, relatos duraderos (idealmente mitos), así como imágenes (mentales, materiales) de la guerra; esto es, films en los que se han plasmado representaciones memorísticas, ya sea durante un período, ya para un sector de los españoles. Y tal cristalización es el resultado o genera (las relaciones causales se tornan en este punto oscuras) otros discursos que los comentan, parafrasean, dialogan, desmienten o con los que polemizan. En este sentido, hay mitos e imágenes de enorme influencia en la coyuntura de su aparición, que sucumbieron al paso fatal de los años; otros tuvieron un influjo limitadísimo, sin por ello dejar de encarnar en su tiempo proyectos memorísticos; los hubo que cobraron sentido en relación con otros discursos (novelísticos, periodísticos o mediáticos, políticos, etc.), que explican su diálogo

interrumpido o disimulado; por último, encontramos otros velados, camuflados, cuando el contexto político (pues no hay que olvidar que una parte de esta producción se realizó bajo una feroz dictadura) hacía imposible su abierta manifestación. El itinerario que proponemos al lector merece una explicación capítulo por capítulo.

Los dos primeros capítulos nos zambullen en el marasmo de la contienda, cada uno de ellos en una de las dos Españas que la sublevación produjo y las operaciones militares redistribuirán periódicamente. La urgencia de lograr apoyos y defender las razones de la legitimidad fuerzan a elaborar un discurso sólidamente propagandístico. Sin embargo, a través de la propaganda se van conformando relatos, es decir, formas de legitimación dotadas de una compleja estructura ficcional. Defender la España sublevada entraña afrontar el reto de definir un origen (y a menudo suponer una esencia), un periplo que conduce hasta el presente, una pugna con los enemigos, a los que es imprescindible caracterizar; en otros términos, construir tramas narrativas en las que se vertebra un principio, un final, unas causas y unas consecuencias, unas peripecias, un papel para el antagonista y una promesa de triunfo de los valores propios. Los sublevados sostienen la idea de un origen de España en relación con la pureza de una raza espiritual, un suelo y un carácter, un *Volksgeist* que, siguiendo a Menéndez Pelayo, se asentó en el catolicismo, consustancial en su opinión al ser español. De ahí se deriva el trazado de una secuencia: el cénit del Imperio filipino, la Contrarreforma, la decadencia espiritual sobrevinida con la Ilustración, la imperial con la pérdida de las colonias, hasta desembocar en una serie encadenada de crisis que precipitaría la catástrofe, de la que habría de surgir la renovación definitiva, la *cruzada*.

Menos homogéneas son las cosas en la España republicana. La sublevación agudizó una serie de contradicciones que tensaban el arco republicano hasta el punto de que las distintas ideologías pusieron en marcha relatos (y acciones, claro está) bien distintos, con sus mitos, pragmatismos y utopías particulares. Una fue la estrategia de la propaganda republicana dirigida a la comunidad internacional y, en particular, al Comité de no intervención, fijando sus puntos, no sólo en la legalidad, sino también en la denuncia de la inter-



Vida en sombras
(Lorenzo Llobet-Gracia, 1948)

vención militar alemana e italiana, así como en los ataques contra la población civil. Este relato republicano se demostró, sin embargo, débil, probablemente debido a su racionalidad y a su escasa incorporación de elementos míticos. No fue, en cambio, el caso de la revolución libertaria organizada por los anarquistas, quienes ostentaban precisamente el control del sector de los espectáculos en Barcelona y produjeron la más nutrida base documental fílmica de la República. La toma del poder, las colectivizaciones, la organización de las columnas anarquistas, se combinaban con el desenmascaramiento del enemigo representado en el clero y el capital. El antifascismo tomaba la forma de un anticapitalismo feroz; el mito se vestía de utopía. Pero hubo también un asentamiento legendario y dramático de motivos narra-



Franco, ese hombre
(José Luis Sáenz de Heredia, 1964)

tivos que el comunismo convirtió en baluarte y el paso del tiempo no ha logrado desmoronar. Su signo es lo que Malraux denominó la 'ilusión lírica' de la izquierda: la defensa de Madrid, la solidaridad internacional, el drama del exilio, los sufrimientos de la población civil bombardeada (Guernica, Madrid...).

El capítulo tercero examina la sorprendente situación que se produce en las filas franquistas a tres años de concluida la guerra, cuando el sector más doctrinal de la Falange fue definitivamente desplazado de la dirección del Estado y de la propaganda, quedando dicho partido reducido a un mero aparato escenográfico. Dos films aparecidos en las pantallas en el año de 1942, ambos fraguados en el interior del régimen, ilustran este conflicto: *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia) plasmó en celuloide la cosmovisión del artífice de la victoria, Franco, que dio expresión a sus fantasías, anhelos y creencias. *Rojo y negro* (Carlos Arévalo) fue una ficción falangista que daba la cara al enemigo, lo trataba de analizar humanamente, aunque denunciaba sus *errores ideológicos*, penetrando en el corazón del Madrid sitiado. Eran estas dos ficciones la punta visible de un iceberg que se proyectaba, de modo más o menos abierto, en debates de prensa, consejos editoriales de revistas, equilibrios y desequilibrios de los gobiernos, cargos públicos y, por supuesto, la retórica oficial.

El capítulo cuarto se interroga, al filo de los años cincuenta, por dos signos de cambio: la versión religiosa y, en ocasiones, piadosa de la batalla librada en el pasado, como una lucha contra el comunismo, ahora intensificada pero también encubierta por la guerra fría, y los primeros signos de una representación más matizada del enemigo, todo ello en el interior del cine producido bajo el franquismo. *Balarrasa* (J. A. Nieves Conde, 1950) o *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954) aludían a la guerra civil bajo la forma de una elipsis o a través de las secuelas de un supuesto complot comunista, respectivamente; *El Santuario no se rinde* (A. Ruiz-Castillo, 1949), concebido desde el interior de un lugar de memoria franquista (el santuario de Santa María de la Cabeza, situado en Andújar), daba un perfil honesto a un republicano. Por su parte, *Rostro al mar* (C. Serrano de Osma, 1951) se zambulle en la posguerra para presentar a un comandante del ejército republicano en el



La caza
(Carlos Saura, 1965)

exilio como alguien dotado de elevados valores morales y humanos. Por último, *Vida en sombras* (L. Llobet-Gracia, 1948), película de destino fatal en el cine español, narra la guerra civil como escenario y desencadenante de un trauma humano de tales dimensiones que acababa haciendo perder la razón al protagonista.

Los años sesenta, tema de los capítulos quinto y sexto, desplegaron una confrontación de memorias entre los distintos bandos, siendo algunos films respuestas, abiertas o implícitas según los casos, a los discursos del antagonista. El quinto se ocupará de tales discursos. Unos aspiraban a reabrir el debate sobre el fascismo en el ámbito internacional, denunciando lo que suponía la gran 'vergüenza de España': un ex aliado de Hitler y Mussolini que había permanecido



*Canciones
para después de una guerra*
(Basilio Martín Patino, 1971)

incólume tras el derrocamiento de los fascismos y, a la postre, había sido admitido en el concierto de las naciones. *Mourir à Madrid* (F. Rossif, 1962), documental nutrido por toda la mitología del antifascismo que se unía al estereotipo de la España ancestral (Madrid heroica, España rural y atrásada, romanticismo revolucionario...), significó un duro golpe en el cráneo de un régimen que se debatía por ofrecer una imagen de liberalización al tiempo que revisaba o maquillaba sus relatos de la guerra para dar cabida en su seno al enemigo, previa asunción de sus culpas y aceptación del discurso franquista. La película de Rossif fue respondida, oficiosamente, por medio de gestiones diplomáticas para prohibir la cinta; explícitamente, en la ya tardía *Por qué morir en Madrid* (E. Manzanos, 1966); implícitamente, en

Las bicicletas son para el verano
(Jaime Chávarri, 1984)

muchos otros films y a través de otros medios. En 1964, la gestión de la memoria de la guerra dio un giro en apariencia copernicano con la celebración de los 'XXV años de Paz', que sustituía la consigna de la victoria por la paz, y con esa hagiografía del caudillo estadista, civil y hombre de familia que fue *Franco ese hombre* (J. L. Sáenz de Heredia).

Ahora bien, esos mismos años sesenta fueron escenario de otras voces que gestionaban una memoria de la guerra civil desde ámbitos más oscuros y sombríos, pero no menos significativos. A su estudio se orienta el capítulo sexto. Desde el interior de España, Carlos Saura se expresaba sobre la guerra por medio de alegorías, como *La caza* (1965), que radiografiaba la generación de los vencedores en plena decadencia, y, en el caso de *La prima Angélica* (1973), tomaba ya decididamente a su cargo la perspectiva de los vencidos. Jaime Camino presentaba en *España otra vez / Spain Again* (1968) a un ex brigadista internacional que regresaba a España por unos días y reflexionaba sobre su memoria; Alain Resnais, basándose en un guión de Jorge Semprún, seguía en *La guerre est finie* (1966) los movimientos de un liberado del PCE instalado en Francia entre dos estancias en España, la segunda de las cuales sería de consecuencias fatales. A miles de kilómetros y en el marco de una producción doméstica, un grupo de exiliados españoles residentes en México participó en la filmación de *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), película que acabaría convirtiéndose en film de culto y lugar de memoria.

El capítulo séptimo se centra en la operación de desmontaje del discurso franquista que se puso en marcha en los alrededores de la Transición. En efecto, entre principios y finales de los años setenta, el cine, como otros medios de expresión, se impone la tarea de analizar, desmenuzar y pasar el bisturí sobre los relatos asentados por el franquismo en una operación intelectual y ensayística que hemos denominado deconstrucción. Estos films no abordaban por lo general sus referentes directamente, sino que se inspiraban en otros discursos anteriores, los franquistas; eran, pues, discursos sobre discursos. *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971, pero sólo estrenada en 1977) partía de los archivos cinematográficos de NO-DO, así como de las canciones populares de la España de posguerra; *Caudillo* (1973, estrenado en 1977), con



material de noticiarios, documentales, carteles y variada iconografía, emprendía una contralectura de *Franco ese hombre*, del mismo modo que *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) lo hizo con *Raza*, de Sáenz de Heredia. Esos años fueron, además, los del retorno, primero simbólico, luego físico, de muchos antiguos combatientes, que dejaron su testimonio en numerosas películas, entre las que destaca *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977). El capítulo concluye con esa forma de distanciamiento y desdramatización del pasado que supone la comedia. *La vaquilla* (Luis G. Berlanga, 1984) es relevante por cuanto introduce un tono liviano y cómico para referirse a la cruenta contienda.

El capítulo octavo sigue la pista de una cierta iconografía y una forma de relato que hicieron fortuna para referirse a la guerra civil y al franquismo sobre todo durante los años ochenta. Se trata de una forma ficcional que por un tiempo y para una parte de los directores y espectadores gozó de consenso: relatos morosos, tonos crepusculares, personajes heridos por el tiempo... Desde *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) hasta *You're the One* (J.L. Garcí, 2000) son reconocibles algunos de estos rasgos, si bien las diferencias de enfoque no son menos relevantes. *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *La lengua de las mariposas* (J. L. Cuerda, 1999) tienen, sin embargo, una contrafigura en *Libertarias* (V. Aranda, 1996), film que se sumerge en el pasado de la guerra con todo el diseño impoluto del presente (sus convenciones, sus tics, sus anacronismos).

A pesar de la variedad y superposición de modelos en los últimos tiempos, una tendencia se ha hecho reconocible: la sustitución del relato ficcional por el documental y el reportaje televisivo. Éste es el tema del capítulo noveno que lleva por título "Políticas de la memoria". La aportación del testigo por encima de todo; el dominio del documental como complemento. *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002) apuntaba la forma pseudodocumental, *Silencio roto* (M. Armendáriz, 2001) se prolongaba en *La guerrilla de la memoria* (J. Corcuera, 2002) y los reportajes televisivos, crecientes en número, acabaron por precipitar una moda que hoy nos invade. Nada que sea ajeno al testimonio puede



La lengua de las mariposas
(José Luis Cuerda, 1999)

triunfar. La memoria se ha convertido en una consigna eficaz, pero de esos 'abusos de la memoria', como denunció en un excelente artículo Tzvetan Todorov, se derivan los riesgos procedentes de una doble perversión: el consumo emotivo del documento, estéticamente envejecido, y la identificación entre testimonio y verdad histórica; dos corrupciones que amenazan con mistificar y dislocar nuestra relación con el pasado.

Por estas razones, por esta, si se nos permite llamarla así, situación de emergencia, retomamos en el epílogo los planteamientos expuestos en esta introducción y abrimos un interrogante sobre los riesgos de la representación de la historia en el futuro.