

## Introducción

La Historia no son los hechos acontecidos en el pasado; es un discurso (en realidad, un conjunto casi infinito de discursos) que trata (n) de explicarlos, conectarlos inscribiéndolos en cadenas causales que les otorgan sentido. Respecto al último siglo, ese recién nacido que fue hacia 1900 el cine se encuentra en una posición fronteriza: por una parte, fue agente de acontecimientos, contribuyó a provocar corrientes de opinión que, en ocasiones, se convirtieron en sucesos históricos, participó en la erección de líderes políticos, sindicales, revolucionarios o militares y, en ocasiones, contribuyó a destronarlos, ayudó a desencadenar movimientos de masas provocando la agitación; por otra parte, el cine, siguiendo la estela de la fotografía unas décadas antes, se convirtió en un documento del pasado, rebosante de información complementaria a la ofrecida por los textos escritos o los monumentos y, por esa misma razón, fue sujeto pasivo de la historia. Ahora bien, en uno y otro caso, el cine es un discurso específico, con sus leyes, sus códigos y sus valores significantes diferentes de los demás, si bien no ajeno ni independiente de ellos. Esto le otorga su valor y su dificultad de aproximación, pues requiere una competencia particular de análisis. Esta doble función (agente de la historia y fuente de la misma) puede considerarse el objeto principal de estas páginas.

Lo cierto es que cualquier lenguaje o medio de expresión se pone a prueba cuando se aproxima a los temas más candentes y comprometidos, cuando la mera capacidad de nombrar o representar parece tocar techo o fondo, según la perspectiva espacial o simbólica que se desee adoptar. Por esta razón, los motivos temáticos sobre los que pivotarán los seis capítulos que componen el presente ensayo se arriesgan por

sendas donde la propaganda de choque, la seducción informativa, la visión nostálgica o la representación de lo extremo tienden celadas en cada esquina. Desde luego, no son motivos casuales, sino deliberados los elegidos en dichos capítulos, pero debo reconocer que bien podrían haber sido enriquecidos o, en algún caso, sustituidos por otros de similar dramatismo.

Hoy que la memoria es invocada por doquier en los dominios académicos, pero también en los medios de comunicación (documentales cinematográficos, reportajes televisivos, programas radiofónicos, *chats* de internet...); hoy también que la barbarie que asoló el corazón de Europa hace sesenta años parece haberse desplazado de nuevo a lugares de la periferia del mundo, podemos preguntarnos por los acontecimientos más traumáticos del siglo xx y, sobre todo, por su gestión memorística a lo largo de las distintas décadas que nos separan de ellos. Así pues, si hablamos del franquismo y de la Shoah (lo que la tradición americana denominó, con desafortunado término votivo, Holocausto) no es con el objeto de asentar los hechos tal y como se produjeron, sino bajo la forma de una revisión de nuestro encuentro con ellos desde el presente y, por consiguiente, analizando cómo otros «presentes» intermedios entre los acontecimientos y nosotros se han enfrentado con ellos y han influido en nuestra visión.

Subyace a estos ensayos la idea de que lo visual (y, muy en particular, la fotografía y el cine) asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección entre imágenes, convirtiendo algunas de ellas en emblemas de valores, ideas y, por tanto, mediante abstracción, incluso si esto supone extraviar el contenido concreto de las mismas o falsear su origen. Ya se trate de cine de ficción o documental, el mecanismo es igualmente válido, lo que no contradice que ambos modelos estimulen respuestas diferentes y expectativas también diversas.

El libro está dividido en dos partes, cada una de las cuales consta de tres capítulos. La primera se centra en la representación de la España llamada nacional y el franquismo. Tres cortes abordan coyunturas y problemas históricamente sucesivos y teóricamente complementarios: el primero de ellos se plantea en torno a la construcción aurática o carismática, en términos de Max Weber, del líder de la Falange José Antonio Primo de Rivera, cuya escasa presencia cinematográfica no fue óbice para su conversión en mito de la España Nacional. Esta noción de mito (unida a la de carisma) sirve para emparentar al ideólogo de Falange con otros dirigentes de masas de la Europa de entreguerras (particularmente, Hitler, Mussolini, Stalin) que serían elevados a categorías

demiúrgicas y sobrehumanas y ligarlo a un discurso épico sobre la nación. La condición difunta del líder José Antonio en el momento de su apoteosis lo convierte, a diferencia de los otros líderes citados, en la paradójica forma de un mártir o un santo en lugar de entroncarlo en la cadena más previsible de los héroes legendarios.

El segundo corte estudia el tratamiento que los aparatos cinematográficos franquistas dieron a la figura de Franco en un periodo en el que se pretendía haber superado la penuria de posguerra, a saber: el Franco civil, vestido de paisano, abuelito amante de la familia y dedicado a los naturales disfrutes de la caza y la pesca. Superando los años de la inmediata posguerra, años de retórica viril, castrense y, por momentos, protofascista, la imagen del dictador se fue despojando de uniformes militares y de camisas azules, dejándolos para las ocasiones protocolarias, y se fue abriendo camino la silueta del hombre corriente, hogareño y pacífico. Tal indumentaria y atributos fueron acompañando la era del desarrollismo económico, el turismo y el consumo generalizado y, en realidad, puede contarse como uno de los mayores éxitos del régimen (por supuesto, difícil de evaluar en sus pormenores y alcance). La desdramatización relativa del franquismo que el propio Franco realizó durante la tercera década de su existencia está en la base de ese fenómeno tan delicado de analizar que conocemos como «franquismo sociológico».

El tercero y último de los capítulos de esta primera parte se ocupa de la visión retrospectiva que el cine de consumo de los años 90 y algunos programas televisivos ofrecieron de ese momento de relajación de la dictadura que fueron los años 60. Curiosamente, esta década había sido considerada ininteresante desde el punto de vista histórico, por su escaso brillo y poca tensión trágica. No obstante, la llegada al cine de una generación educada en los medios de comunicación despertó un interés que todavía no se ha apagado y que tiene la particularidad de abrazar una producción que podríamos denominar intermedia, donde las fronteras entre los medios se borran. Este capítulo me sirve para apuntar dos tesis centrales: una, el reconocimiento de una *maquinaria de pseudohistorización* que está funcionando para el gran público (y su memoria colectiva) en paralelo y sustituyendo a los avances en la investigación histórica; dos, que un cine estéticamente anodino puede ser una fuente nada desdeñable (sintomática, digámoslo así) para una reflexión histórica.

La segunda parte del libro se organiza en torno a los problemas de representación, tanto teóricos como históricos, que se han planteado a propósito de la puesta en imágenes del acontecimiento crucial de la

barbarie en Occidente: la Shoah. Y digo crucial no tanto por ceder a la perversa tentación de establecer un ránking del horror, cuanto porque en dicho acontecimiento tuvo lugar por vez primera un resquebrajamiento radical de la confianza en que el progreso, la civilización y la cultura por las que había apostado Europa iban a construir un mundo mejor. Tamaño fue el desastre que muchos de los mejores pensadores, artistas, escritores o cineastas del siglo xx han dejado testimonio del duelo y el vacío que siguieron a la catástrofe. El cuarto capítulo aborda un problema teórico todavía vigente en los debates actuales (como demuestra la polémica en la que entra el libro de Georges Didi-Huberman a propósito de la consideración de cuatro fotografías tomadas por los Comandos Especiales de Auschwitz) sobre los límites en la representación de lo extremo<sup>1</sup>; límites que cabe entender en el sentido de una efectiva escasez de imágenes que encarnan los momentos más aciagos, mas asimismo en el sentido de que una actitud ética de respeto al dolor de las víctimas parece aconsejar el pudor en la reconstrucción; y, sobre todo, límites porque lo vivido adquiere un estatuto tan alucinatorio que su representación, incluso si material y formalmente posible, sólo lograría banalizarlo despojándolo de su genuina significación.

El quinto capítulo entra en el bosque de reflexiones, literatura y representaciones cinematográficas de la violencia nazi en los campos de exterminio para plantearse cómo el aparato de destrucción nacionalsocialista exigía un comportamiento retórico que, en el campo de la imagen y de la palabra, fuera coherente con esos objetivos (eufemismos sistemáticos, lenguaje cifrado, discurso administrativo, destrucción de las huellas de la destrucción...) e intenta demostrar que ese trabajo no sólo fue meditado, sino que tenía por premisa burocratizar la violencia, rentabilizarla y, en último análisis, hacerla desaparecer en beneficio de una planificación fría y sin fisuras del exterminio.

El capítulo que cierra este libro se propone un itinerario de la memoria de los campos de concentración y exterminio tal y como se infiere de su representación y tratamiento cinematográficos. El examen de algunos de los hitos fundamentales de estas seis décadas que nos separan del descubrimiento de los acontecimientos bárbaros prueba que, lejos de tratarse de distintas formas de abordar unos hechos inmutables, los objetos varían de época en época a medida que se transforman también los criterios éticos, el estatuto de las víctimas, los valores socia-

---

<sup>1</sup> Véase Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, París, Minuit, 2003.

les, políticos, ideológicos o religiosos desde los que se recuperó en cada momento la memoria. Es esta apropiación de la memoria con la atención puesta en las coyunturas de cada momento lo que Tzvetan Todorov denominó la «memoria ejemplar».

Los textos que forman este libro vieron la luz, en formas ligeramente distintas a las que hoy se presentan, en varias publicaciones. Los dos primeros aparecieron en la revista *Archivos de la Filmoteca*, en sus números 46 (febrero de 2004) y 42-43 (octubre de 2002-febrero de 2003), respectivamente; el tercer capítulo refunde y rescribe dos (uno que vio la luz en *Pasajes*, núm. 11, coordinado por Ismael Saz, en la primavera de 2003, y otro en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 39, octubre 2001). El capítulo cuarto fue publicado en versión francesa en el libro de Jean-Pierre Bertin-Maghit y Béatrice Fleury-Villate, *Les Institutions de l'image* (París, C.N.R.S., 2001), el quinto en dos ámbitos distintos (*Debats*, núm. 61, 1997), y *Eutopías* (Documentos de Trabajo, núm. 183, 1997) y el sexto en *Anthropos*, en el interior de un volumen coordinado por Reyes Mate y Sultana Wahnón sobre *Vigencia y singularidad de Auschwitz* (núm. 203, 2004). Todos ellos, sin embargo, han sido revisados en función de la unidad y coherencia requeridas por el presente volumen.

## Agradecimientos

El presente libro es el resultado de dos líneas encadenadas de trabajo que he seguido durante varios años: una de ellas (la que figura aquí en segundo lugar) se fijó en la memoria de la Shoah como banco de pruebas para examinar el encuentro entre los instrumentos de comprensión y sociabilidad humanos (el lenguaje, las imágenes) y la barbarie (la masacre planificada de más de cinco millones de judíos por el Tercer Reich); la otra (ubicada en este libro como primera parte) se propuso analizar la relación entre historia, memoria e imagen a partir del universo franquista, el episodio más trágico de nuestra historia del siglo xx. En consecuencia, su escritura posee un largo rastro que transporta al autor de conferencia en conferencia, de curso en curso y de artículo en artículo, a través de cuyo itinerario ha ido fraguándose lo que hoy aspira a presentarse con un espíritu de unidad, siquiera sea relativa.

Por esta razón, muchos son los compañeros que he encontrado a lo largo del camino y que, con comentarios, invitaciones a foros de discusión y publicación de textos, han contribuido a su gestación y a su mejora. A todos ellos debo mi gratitud.

Respecto a la representación de la Shoah y sus problemas, recuerdo especialmente a Jacques Aumont, que me dio la oportunidad de exponer al público de la École de Cinéma de la Cinémathèque Française un trabajo sobre *Shoah*, la película de Claude Lanzmann; a María Valdez que hizo lo propio en un seminario celebrado en el centro Ricardo Rojas de Buenos Aires; Ismail Xavier me dio una ocasión envidiable de discutir con profesores y estudiantes de doctorado en la Universidad de São Paulo; Ángel Quintana e Imma Merino ofrecieron cobertura a estas

tesis en Gerona; Jean-Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Villate y Michèle Lagny me brindaron la oportunidad de exponer algunas tesis sobre lo irrepresentable en uno de los coloquios célebres de Cerisy; Lucie Roy, de la Université Laval (Québec) me solicitó mi primer artículo sobre el tema para la revista *Protée*; José Luis Villacañas, Vicente Jarque, Jenaro Talens, Reyes Mate y Sultana Wahnón animaron y apoyaron la publicación de otros textos. Por su parte, Alicia Alted me aconsejó en cuestiones de método en momentos tempranos de la investigación y Arturo Lozano ha sido interlocutor generoso de estos trabajos.

En lo que respecta a la representación del franquismo, algunas figuras han sido cruciales en estos años para mi planteamiento. Rafael Rodríguez Tranche, de cuya amistad me enorgullezco, ha sido compañero de reflexiones, como demuestra nuestro libro conjunto sobre NO-DO, publicado por Cátedra y otro de próxima aparición sobre la producción del Departamento Nacional de Cinematografía. Vicente J. Benet siempre fue un confidente ante quien pude expresar todas las incertidumbres propias de los trabajos en proceso. José-Carlos Mainer fue para mí, desde hace muchos años, un modelo de intelectual comprometido con la escritura y la ética, así como pionero en el estudio de muchos de los temas que aquí se abordan. Ángel Quintana de nuevo, gentilmente atento a mis trabajos, el Museu del Cinema de Girona y Jordi Pons en particular; Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin por haberme ofrecido el foro de los hispanistas franceses y Jo Labanyi por los criterios que compartimos y que se materializarán en un proyecto de investigación sobre historia oral de la recepción en el cine español de los años 40 y 50. Por su parte, Santos Juliá ofreció su inestimable apoyo y comprensión a algunos de estos ensayos e Ismael Saz fue un lector atento y dio sugerencias y consejos siempre que se lo pedí.

A pesar de todo, este volumen no sería más que un conjunto de ensayos sin unidad si no hubiera sido por la intervención de Elena S. Soler. Ella invirtió un enorme esfuerzo para transformarlo en libro y, lo que es más doloroso para mí, ello supuso un sacrificio de tiempo y dedicación que fue hurtado a sus propias pasiones. Mi sentimiento hacia ella, por lo que compartimos en pasado y futuro, toca los límites de lo que el pudor me permite expresar.

# Índice

AGRADECIMIENTOS .....	11
INTRODUCCIÓN .....	13

## PRIMERA PARTE

### FRANQUISMO: DE LA PROPAGANDA A LA MEMORIA

CAPÍTULO PRIMERO. EL CARISMA CINEMATOGRAFICO DE JOSÉ ANTONIO, ENTRE LÍDER Y SANTO .....	21
Luto nacional y estilo .....	28
Momentos de plenitud .....	29
¡Presente! .....	31
Sobre héroes y tumbas .....	42
CAPÍTULO 2. ¡QUÉ DESCANSADA VIDA! LA IMAGEN CIVIL DE FRANCO, ENTRE EL OCIO Y LA INTIMIDAD .....	45
La sinfonía pastoral .....	45
De la imagen social a la íntima .....	49
Un merecido descanso .....	53
De lo apacible a la decrepitud .....	58
Crónica de una desaparición .....	60
Entre el duelo y la obscenidad .....	62
CAPÍTULO 3. LA MEMORIA IMPUESTA: EL CONSUMO RECIENTE DE IMÁGENES DEL FRANQUISMO .....	65
Los años sesenta vistos desde los noventa .....	69
Treinta años de banalidad .....	70

La sordidez en la comedia disparatada .....	75
La abolición de la historia .....	78
Reciclaje televisivo .....	79
Una pseudoescritura de la Historia .....	79
Nostalgia de entonces .....	81

SEGUNDA PARTE  
 LOS CAMPOS DE EXTERMINIO Y LOS LÍMITES  
 DE LA REPRESENTACIÓN

CAPÍTULO 4. REPRESENTAR LO IRREPRESENTABLE. SOBRE LOS ABUSOS DE LA RETÓRICA .....	87
Irrepresentable, inefable, inconcebible .....	87
Lo irrepresentable representado: los documentos visuales .....	93
Filip Müller: el narrador y su vivencia del tiempo .....	95
Los riesgos de la década del testimonio masivo .....	102
Conclusión .....	105
CAPÍTULO 5. FUNCIONARIOS DE LA VIOLENCIA. LA VIOLENCIA Y SU IMAGEN EN LOS CAMPOS DE EXTERMINIO NAZIS .....	107
Voces demasiado humanas .....	109
Funcionarios de la violencia .....	113
Los baños de sangre o la escuela del exterminio .....	116
¿Dos hombres? .....	121
<i>Shoah</i> : el testimonio visible .....	122
El goce y el sufrimiento de la palabra .....	126
Desembarazarse de la violencia .....	133
CAPÍTULO 6. EQUÍVOCAS SOMBRAS. LA OBSTINADA ACTUALIDAD DE AUSCHWITZ .....	139
Una pedagogía del horror: imágenes para la acusación .....	141
De la ficción testimonial al filme de montaje .....	149
Una pedagogía del Holocausto: el melodrama americano .....	154
Lugares mudos, testigos hablantes .....	158
El dominio de la interpretación .....	163
La era del testimonio .....	164
Epílogo: los riesgos y abusos de la memoria .....	167
BIBLIOGRAFÍA .....	171

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

# Cine de historia, cine de memoria

La representación y sus límites

CATEDRA



**Signo e Imagen**