

Cine y memoria histórica

Katyn de Andrzej Wajda y nuestra guerra civil¹

A Ariel, por su militancia constante por la memoria histórica

Pablo Iglesias Turrión²
15/08/2010

Cadáveres, amnesia y gobernanza cultural

Decía el pasado 8 de agosto Santiago Alba en su blog de Público, a propósito de los éxitos deportivos españoles, que si de algo es campeona España es de amnesia histórica (2010). Poco después, Juan Carlos Monedero comentaba en su estado de facebook que una democracia es una suma interminable y anónima de cadáveres. Ambas reflexiones, de amarga impotencia, me han decidido a escribir este artículo para Viento Sur que se compone de un comentario sobre Katyn (filme polaco que fue nominado al Oscar como mejor película de habla no inglesa en 2007) y de unas reflexiones sobre las carencias del cine de los últimos treinta y cinco años en el que aparece representada la Guerra Civil Española.

Katyn no solo sirve para entender la hegemonía conservadora en Polonia, sino que también llama la atención sobre la incapacidad del cine reciente sobre nuestra guerra civil para generar un imaginario cultural antifascista a la hora de abordar la memoria histórica en España, donde la *suma interminable y anónima de* [nuestros] *cadáveres* sigue bordando la estrella de campeones en *amnesia*.

Esta película, dirigida por Andrzej Wajda en 2007, se estrenó en España el pasado otoño. Representa la masacre acaecida en el bosque de Katyn (Rusia) donde varios millares de prisioneros de guerra polacos, entre ellos el padre del director de la película, fueron ejecutados ilegalmente y enterrados en fosas comunes. Buena parte de ellos eran oficiales del ejército polaco (incluidos almirantes y generales), policías, funcionarios de prisiones así como cuadros y profesionales de alta cualificación. Aunque la Unión Soviética siempre acusó del crimen al ejército alemán, Gorbachov terminó admitiendo en 1989 la responsabilidad del NKVD (la policía política soviética).

¹ La elaboración de este artículo me deja en deuda, sobre todo, con cuatro personas. Con Eduardo García, anarquista incombustible que me invitó a ver Katyn en su casa y con quien llevo discutiendo, desde que nos conocimos camino de las protestas de Praga hace 10 años, sobre si lo prioritario era derrotar al Fascismo o hacer la Revolución. Con Pablo Sánchez León, uno de los mejores profesores que ha tenido la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Complutense, por la clase a propósito del cine sobre la Segunda República y la Guerra que dio el pasado 12 de mayo en el curso de Cine Político que coordino en la Facultad así como por sus sugerencias a un borrador de este texto. Con Íñigo Errejón, cuyo saber sobre la política como construcción hegemónica (que por fin ha quedado plasmado en una tesis doctoral) ha ampliado mis perspectivas así como por sus consejos para no crear polémicas innecesarias. Por último, con mi padre, Javier Iglesias, fuente inagotable de conocimiento historiográfico y literario sobre nuestra guerra civil.

² Pablo Iglesias Turrión es profesor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Complutense donde enseña geografía política y análisis político del cine. Website: www.iglesiasturrión.net

Aquellas ejecuciones tienen una gran significación simbólica para el nacionalismo polaco. A ello se ha añadido últimamente el hecho, un tanto morboso, de que el pasado 10 de abril el avión que llevaba al ultraconservador presidente de Polonia Lech Kaczyński se estrelló cerca del bosque, causando la muerte de todos los ocupantes. Junto al presidente y su esposa viajaban numerosos dirigentes políticos, militares y religiosos así como otras personalidades de Polonia, para asistir a la conmemoración del setenta aniversario de la matanza, en una ceremonia conjunta con las autoridades rusas. El accidente desató una imponente movilización nacionalista de duelo en Polonia.



³ Aunque la mayoría de las fuentes coinciden en atribuir la responsabilidad de las ejecuciones de Katyn al ejército soviético, todavía se mantiene cierta polémica alrededor de la autoría de la masacre. Algunos historiadores y politólogos, especialmente en Rusia, sostienen que la versión soviética original que acusaba a la Wehrmacht del crimen resulta más verosímil. Sea

como fuere, que la responsabilidad concreta de aquella matanza fuera o no de la URSS es secundario a nuestros propósitos. Como señalaba hace poco Gabirel Ezkurdia desde las páginas de Kaos en la red (2010), en un inteligente artículo a propósito de estos hechos, en aquel contexto los crímenes de guerra no eran extraños a ningún bando. No debería ser necesario hablar del bombardeo angloamericano de Dresde, de las bombas atómicas de Estados Unidos contra Hiroshima y Nagasaki, del asesinato de judíos y antifascistas polacos no solamente por parte de los nazis sino también por parte de católicos polacos o de las mujeres alemanas cuyo orgullo racial fuera humillado por soldados del Ejército Rojo, siguiendo la infame arenga del líder soviético del comité de judíos antifascistas Ilija Ehrenburg, para saber que son pocos los Estados y las unidades militares, guerrilleras o de milicia, que pueden desterrar el crimen de su seno.

Ello no implica establecer ningún tipo de equivalencia ni supone adoptar una arrogante y cínica posición de distancia pacifista ante todos los horrores en contextos de guerra, pero identificarnos con la izquierda y con el antifascismo en la historia europea no debe en ningún caso hacernos desconocer las atrocidades que en nombre de la Revolución, de la Paz o del Progreso se han cometido. En lo que respecta al bando republicano de nuestra guerra civil, resultaría patético justificar los crímenes cometidos por los diferentes sectores del Antifascismo tanto hacia el enemigo como entre sí⁴.

³ Republicanos fusilados en Badajoz en 1936. Tomada de http://anjali-miindia.blogspot.com/2010_05_24_archive.html (Acceso: 12/08/2010)

⁴ Como me indicaba Pablo Sánchez-León en un correo electrónico tras leer un borrador de este texto, resulta una referencia obligada, llegados a este punto, el particular trabajo de Carlos García-Alix “El honor de las injurias”, *único documental* [aunque con elementos inteligentemente ficcionalizados que le dan un enorme valor artístico] *que se atreve a hablar de los crímenes de las checas de una manera que es la que tu propones, sin por ello renunciar a la altura de miras de un tiempo y un contexto* [en cursivas el extracto de su email]

Con todo, la verdadera importancia de todos estos hechos no está tanto en los debates historiográficos como en su representación y mitificación política. Es en última instancia la gobernanza cultural, esto es, el desarrollo de formas artísticas (en especial las audiovisuales) a través de las cuales se crean culturas nacionales unitarias y coherentes (Shapiro, 2004: X-XI), la que construye identidades y consensos.

Por ello el cine de memoria histórica adquiere una función política crucial para la formación de esas *prácticas de sentido* desatendidas tradicionalmente por la Ciencia Política dominante (Cairo/Francé, 2004:14). Tales prácticas terminan siendo mucho más importantes para entender comportamientos políticos y estados de opinión que las estrechas técnicas de persuasión del votante a las que algunos politólogos pretenden reducir la comunicación política. Como nos recuerda Santucci, lo que Gramsci definió como tarea de investigación política fundamental es la crítica de las ideologías dominantes y de la cultura como proyecto político (2005:38). Si bien es verdad que el cine ocupa hoy un lugar menor en relación a otros dispositivos de la cultura audiovisual como la televisión e Internet, no es menos cierta su absoluta hegemonía en la ficcionalización del pasado y, en particular, en la interpretación política de ese pasado.

Katyn es un magnífico ejemplo de ese tipo de cine pero sobre todo, nos recuerda la ausencia de un cine político serio sobre nuestra guerra civil capaz de generar, *como mediador del imaginario colectivo a la hora de construir una identidad* (Trenzado Romero, 2000:54) una comunidad política cultural antifascista.

Claves fílmico-políticas de Katyn

La película de Wajda construye de manera magistral una identidad polaca católica y anticomunista sustentada en los siguientes elementos: la admiración por sus élites nacionales representadas por la oficialidad asesinada, la identificación del sufrimiento polaco con las mujeres (esposas, madres y hermanas de los oficiales); la normalización de los privilegios de clase (veremos hasta que punto la película sabe engrandecer el sufrimiento de elegantes mujeres de la alta sociedad en el contexto de una Polonia ocupada en la que millones de judíos y de prisioneros antifascistas acababan en los crematorios de los campos de exterminio); la equivalencia absoluta entre soviéticos y nazis y, por último, una defensa sin límites de la identidad nacional polaca que se presenta desde una visión comprensiva incluso con aquellos que colaboraron pragmáticamente, bien con los nazis, bien con el régimen prosoviético polaco surgido de la Segunda Guerra Mundial, en aras de mantener una cierta “polonialidad” del país ocupado (mientras que los socialistas polacos son considerados meros colaboracionistas del invasor soviético; simples traidores a la patria).

Aunque el guión, el diseño de la trama y la construcción y relación entre los personajes pueden resultar a veces confusos, creando una sensación de falta de organicidad que resta ritmo a la película, la concreción fílmica de los elementos políticos señalados, sobre la que ahora nos detendremos, es de una técnica admirable. Además, la estética de la película, bien cuidada, genera una atmósfera de Segunda Guerra Mundial que refuerza la sensación de credibilidad del espectador (no hay que olvidar que la forma en que imaginamos la Segunda Guerra Mundial deriva en gran medida del cine). Esta sensación de verosimilitud histórica se refuerza con el uso de extractos de los noticieros alemanes que culparon de la masacre a la URSS y de los soviéticos que culparon a

Alemania, en los que aparecen imágenes reales de las fosas y los cadáveres. Esta técnica que inserta el documento audiovisual histórico dentro de la ficción (ya usada por Ken Loach en “Tierra y Libertad”) es de una eficacia filmico-política irresistible.

Dejaremos para otra ocasión el análisis detallado que la película merece pero que llevaría muchas páginas, pero sí vamos a detenernos en algunas secuencias en las que Wajda demuestra su capacidad como director para apuntalar las claves discursivas de la memoria y la historia política polaca.

El filme se inicia con una combinación de planos generales y planos detalles (que recuerdan la secuencia de la escalera de Odesa de Eisenstein en el Acorazado Potemkin) en el que vemos una masa de civiles polacos que ocupan el extremo de un puente. Están huyendo de algo que dejan a su espalda. De pronto otro grupo de polacos llega a la carrera por el otro extremo del puente. *¿Dónde vamos?: Hay alemanes tras nosotros* dicen los primeros, *los soviéticos han entrado*, responden desde el otro lado. De este modo, en los primeros segundos de la película, ya tenemos el punto de partida geopolítico: Polonia, representada por una multitud desarmada que huye, es ocupada por alemanes y soviéticos. La secuencia, subtitulada en castellano, puede verse aquí, [<http://www.youtube.com/watch?v=iz80UREGRWM&feature=related>] a partir del minuto 3:00.

Después veremos a la protagonista, Anna (Maja Ostaszewska), y a su pequeña Nika (Wiktoria Gąsiewska) buscando entre varios soldados muertos por los ocupantes soviéticos a su marido Andrzej (Artur Zmijewski), joven capitán polaco. Primer plano de un brazo crucificado; es lo único que queda del cristo que los soviéticos han arrancado de la cruz de una Iglesia. La pequeña Nika descubre el abrigo de su padre que parece cubrir el cuerpo de un cadáver. Anna se acerca horrorizada pensando que puede tratarse de su marido, retira el abrigo y descubre el cristo arrancado que nos anuncia el martirologio futuro de Andrzej. Puede verse aquí [<http://www.youtube.com/watch?v=iz80UREGRWM&feature=related>] a partir del minuto 6:30. Esta secuencia identifica la resistencia polaca frente al comunismo con el martirio de Jesucristo.

Destacan también escenas como el fugaz encuentro de Anna y Nika con su padre, poco antes de que sean trasladados a un campo de prisioneros soviético, o el heroísmo del joven polaco que arranca un cartel comunista y se enamora inmediatamente de una joven que le ayuda a escapar, como ejemplos de la identificación de la patria con la inocencia y la pureza asociada a las mujeres y a los jóvenes. Pueden verse en [<http://www.youtube.com/watch?v=OfhzrnL2mRI&feature=related>] a partir del minuto 2:05 y en [<http://www.youtube.com/watch?v=pzyjBukwe0o&feature=related>] a partir del minuto 5:50.

El paralelismo entre nazis y soviéticos es constante en la película. Vemos como se saludan y bromean entre ellos. Llegamos a ver incluso, en una secuencia históricamente inverosímil pero muy eficaz filmicamente, como uno de los oficiales alemanes llama amistosamente camarada a su interlocutor soviético (en [<http://www.youtube.com/watch?v=OfhzrnL2mRI&feature=related>] a partir del minuto 1:40). Esta equidistancia entre los opresores bolcheviques y nazis aparece también cuando vemos a los alemanes disolviendo la reunión del claustro universitario y cerrando la Universidad en Cracovia (en

[http://www.youtube.com/watch?v=5elrN_Ura_o&feature=related]) donde hacen prisionero al padre del capitán Andrzej. Al hijo se lo han llevado los soviéticos y al padre los alemanes; ambos morirán (pero los alemanes al menos se lo notificarán a la familia).

La comprensión hacia el pragmatismo en la colaboración con los soviéticos y las nuevas autoridades socialistas, para preservar la identidad polaca que mencionábamos, la vemos en esta secuencia [<http://www.youtube.com/watch?v=xtkIQHh4diU&feature=related>] a partir del minuto 6:45. Agnieszka (M. Cielecka) hermana de uno de los desaparecidos en Katyn, critica a su hermana que se haya unido a las nuevas autoridades. La hermana le responde: *Tú no cambiaras este mundo. Podemos permitir que nos deporten o nos maten o construir tanta libertad como podamos y tanta identidad polaca como podamos*. Es evidente cual de los dos personajes conserva la heroicidad pero el reconocimiento a la voluntad de trabajar (por Polonia) dentro del nuevo sistema es más que claro.

Quizá la escena definitiva que engrandece a las élites polacas es la aparición de la antigua criada de Anna, que vuelve tras la guerra a la casa en la que sirvió, para devolver a su antigua señora el sable de Andrzej que había escondido por petición de la familia durante la guerra. En la secuencia vemos la nostalgia por la casa, el servilismo e incluso cierta estupidez de la antigua sirvienta frente a la distancia señorial y cortés de Anna: [<http://www.youtube.com/watch?v=xGLluKL0n8A&feature=related>] a partir del minuto 3:50. La sirvienta aparece elegantemente vestida y ante la ayuda que le ofrecen informa de que su marido (que ha sido partisano) ha obtenido un cargo en el nuevo régimen y de que les va bien (*ahora es diferente* dice). Si nos fijamos en el plano-contraplano de la conversación, vemos el ligero contrapicado y la mayor distancia cuando la cámara enfoca a Anna, que refuerzan su posición de poder frente al servilismo de la antigua criada (a partir del minuto 3:40 de la captura anterior). Al marcharse la criada, la cámara toma la posición subjetiva de Anna (en [<http://www.youtube.com/watch?v=xGLluKL0n8A&feature=related>] a partir del 5:14) que mira desde la ventana. El marido comunista, también vestido como un burgués, junto a un imponente coche con chofer, regaña a su esposa diciendo: *Pensé que te quedarías como camarera... ¡ahora eres tú la dama!*. El mensaje político de la escena es objetivamente difícil de tragar. No se puede cuestionar, a tenor del guión, la honorabilidad de estos representantes de la nueva clase dirigente (él estuvo escondido en el bosque y se alistó en el Ejército Popular Polaco y ella regresa conmovida a devolver el sable que ha custodiado diligentemente). Sin embargo, parece que su origen de clase les envilece al hacerles albergar un sentimiento de inferioridad y de resentimiento que les convierte en traidores. Sencillamente, son demasiado bajos para representar la identidad polaca.

La traición a la patria y el sentimiento de culpa aparecen también en el personaje de Jerzy, compañero de Andrzej, superviviente casi por azar de Katyn que se ha unido al ejército polaco del nuevo régimen. Tras su encuentro con Anna, a la que informa de la muerte de su marido y a la que protege tras la indignación de ella al ver en un cine el noticiero en el que se acusa de la matanza de Katyn a los nazis: [<http://www.youtube.com/watch?v=9O969aIGkY0&feature=related>] (a partir del minuto 6:19), toma conciencia de que es un traidor y, sin poder soportar su sentimiento de culpa, se emborracha, recrimina el silencio a sus compañeros de armas y se suicida: [<http://www.youtube.com/watch?v=DjPbtMfm65g&feature=related>].



⁵ Me referiré por último a las secuencias finales en las que se representan las ejecuciones. Tienen, a mi juicio, un valor político universal. A diferencia del resto del filme, en este caso no se aprecian

elementos de estetización de la masacre que atribuyan unas características ideológicas o culturales particulares de los ejecutores y de los ejecutados (más allá del hecho de que algunos de estos últimos rezan y del plano detalle final de la mano con un rosario), como le hubiera gustado a César Vidal empeñado en presentar Katyn y Paracuellos como formas de matar específicamente comunistas (2004). Por el contrario, nos encontramos con un retrato del carácter burocrático-militar propio de la complejidad organizativa de llevar a cabo ejecuciones masivas. Aunque la música (que recuerda a la utilizada por Kubrick en “The Shining”) crea un efecto extradiegético en el que Katyn se convierte (como el hotel Overlook en “El resplandor”) en un lugar maldito para los espectadores, no vemos ningún tipo de conflicto ideológico en las secuencias. Los ejecutores actúan como fríos funcionarios sin especial animadversión hacia los oficiales polacos (nada que ver con los sádicos agentes de la GESTAPO que hemos visto en tantas películas), los cuales se enfrentan, lógicamente aterrorizados, a un destino al que, con las manos atadas a las espalda y al cuello, no pueden resistirse. Planos cortos con cámara en mano de rápidos movimientos pero con gran profundidad de campo que nos permite ver la organización espacial ordenada de las ejecuciones, retratan eficazmente el reducido contexto de acción de las víctimas y el trabajo de los verdugos; contrapicados desde las fosas para ver como van cayendo los cuerpos y como la excavadora los cubre finalmente de tierra. Se trata de un conjunto de secuencias muy bien hechas pero poco ideológicas.

Podemos verlas en [<http://www.youtube.com/watch?v=IAOxFVGA3TA&feature=related>].

Este breve análisis de Katyn sirve para entender su función mitificadora para una identidad polaca muy específica, conformando un tipo de memoria histórica, como proceso de creación de un nosotros, determinante para la interpretación y justificación política del presente polaco marcado por el fundamentalismo católico y el carácter ultraconservador de buena parte de su clase dirigente.

Al contrario de lo que pueda parecer, como veremos a continuación, el cine de los últimos treinta y cinco años sobre la Guerra Civil Española, por muy progresista que haya querido ser, está muy lejos de haber contribuido a la legibilidad de la historia de nuestro país, que siempre es el resultado de un choque ideológico (Zizek, 2009a: 17), en clave antifascista. Nuestra memoria histórica sigue en gran medida secuestrada por los

⁵ Captura de Katyn en la que vemos al NKVD ejecutar a un oficial polaco con una pistola walter alemana. Tomada de <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5438015,00.html> (Acceso: 8/08/2010)

discursos reconciliadores del silencio derivado del espíritu de la Transición en el mejor de los casos, y en el peor por los discursos legitimadores del Franquismo de una derecha española cuyo poder mediático-propagandístico no ha dejado de crecer.

La memoria antifascista que muchos activistas tratan de recuperar, no ha contado con la ayuda que cabría esperar de los profesionales del cine en nuestro país, especialmente de directores y productores (algunos tan acusados de izquierdismo), a la hora de representar el que sigue siendo el acontecimiento histórico más determinante para entender nuestro presente político.

El cine reciente sobre la Guerra Civil

Escribía Eric Hobsbawm que *al crear la memoria mundial de la Guerra Civil Española, la pluma, el pincel y la cámara empuñados en favor de los vencidos probaron ser más poderosos que la espada y el poder de los vencedores* (2007). Esa memoria que se sostuvo en el trabajo de artistas e intelectuales antifascistas de todo el mundo, es difícil de encontrar hoy en España y desde luego no aparece en el escaso cine de ficción, posterior a la muerte de Franco, que ha tratado de representar políticamente nuestra guerra.

No son pocas las películas en las que la Guerra Civil Española aparece como trasfondo o como marco histórico de una trama más o menos naturalista, normalmente además desde perspectivas progresistas. En algunas de ellas, anteriores incluso a la muerte del dictador como “La caza” de Carlos Saura o “El espíritu de la colmena” de Víctor Erice (ambas producidas por Elías Querejeta), la guerra, y el carácter nacional-católico del fascismo español, tienen una presencia implícita que aparece en forma de traumas a veces sexualizados, como veremos después en “Si te dicen que caí” de Vicente Aranda o en “El mar” de Agustí Villaronga⁶, ambas adaptaciones de las novelas de Joan Marsé y Blai Bonet respectivamente. Hay así mismo películas que han tocado aspectos concretos de la guerra y la postguerra desde los dramas personales y familiares derivados de la contienda (“Las largas vacaciones del 36” de Jaime Camino, “Las bicicletas son para el verano” de Jaime Chávarri, “La lengua de las mariposas” de José Luís Cuerda), películas en las que vemos a los guerrilleros antifranquistas (“El corazón del bosque” de Manuel Gutiérrez Aragón, “El silencio roto” de Montxo Armendáriz, “El portero” de Gonzalo Suárez), otras en las que aparecen distintos momentos de la represión franquista (“Las trece rosas” de Emilio Martínez Lázaro, “Los girasoles ciegos” de Cuerda o “La buena nueva” de Helena Taberna) y un largo etcétera. Destaca también el magnífico trabajo de Guillermo del Toro (“El laberinto del Fauno”) que, ubicando en la Guerra Civil en el cine fantástico, logra mejores resultados que sus predecesoras a la hora de retratar a los maquis y la represión fascista (el capitán Vidal, interpretado por Sergi López, es el mejor militar fascista español que se haya visto jamás en el cine). He contabilizado un total de 58 largometrajes de ficción realizados desde 1977 hasta la fecha, en los que la Guerra Civil aparece de alguna forma, la mayoría de los cuales he visto.

⁶ Al respecto de esta última película destaca el trabajo de Bernhard Chappuzeau (2007) en el que analiza la forma en que se produce una recuperación de la memoria de la Guerra Civil a través del trauma y la trasgresión que relacionan intergeneracionalmente Fascismo, guerra y erotismo, muy en la tradición de Bertolucci, Buñuel o Pasolini. El valor estético-político de esta forma de representar está fuera de toda duda, pero se sitúa fuera de lucha hegemónica que informa la gobernanza cultural.

De entre ellos, son muy pocos los que han tratado de construir una representación política de lo que significó la guerra y el Fascismo en este país. A mi juicio solo tres de ellos: “La vaquilla” de Luis García Berlanga, “Land and Freedom” de Ken Loach y “Soldados de Salamina” de David Trueba (basada en la exitosa novela de Javier Cercas). La primera de ellas, con todos los encantos de su comicidad, no deja de ser una llamada sainetesca a la reconciliación nacional que presenta la guerra como una desgracia general que sobrepasa a los protagonistas. “Tierra y libertad” es, probablemente, lo mejor que se ha hecho pero los límites de Ken Loach a la hora de buscar escenarios convincentes fuera del mundo social anglosajón en los que tiende a folclorizar (algo que vemos, además de en “Tierra y Libertad”, en “Carla’s Song”), hacen que esta película hable sobre todo de la guerra civil dentro del bando republicano, desde un sesgadísimo prisma orwelliano⁷, que no por bien intencionado, deja de ser funcional a diferentes tipos de anticomunismo que, desde el lado conservador justifican el Franquismo ante la “amenaza staliniana”, y que desde ciertas izquierdas se empeña en mantener visiones legendarias sobre la guerra que, como decimos, la historiografía seria ha desmentido.

“Soldados de Salamina”, desde otros parámetros estéticos, vuelve repetir la visión política reconciliadora, desde un *paralelismo imparcial* bien señalado por Ana Luengo (2004:241) no muy distinto del que vimos en “La Vaquilla”. La película de Trueba desideologiza la guerra y la desconecta de sus claves históricas; esta vez la España desangrada pasa de ser simbolizada por la vaca brava muerta en el campo de batalla a serlo por el pasodoble que Miralles baila con una figura femenina imaginaria. Como dice Hanno Ehrlicher, hasta muchos militantes de Falange recibieron con alivio una película que no buscaba ajustar cuentas (2007:299). Como no podía ser de otra forma, “Soldados de Salamina” fue seleccionada por la Academia para representar a España en los Oscar.

Mientras que Catyn apuntala la formación de una identidad polaca crucial para su presente político, en nuestro país todavía nadie ha sido capaz de construir desde el cine, una representación de lo que significó la lucha contra el Fascismo en la Guerra de España que cuente con la mejor historiografía sobre el conflicto (Viñas, Aróstegui, Graham, Preston...) además de con la mejor literatura de Aub (“Campos...”), Serrano Poncela (“La viña de Nabet”), Arturo Barea (“La llama” que completa la trilogía “La forja de un rebelde”), Dulce Chacón (“La voz dormida”) o incluso Ramón J. Sender (“Los cinco libros de Ariadna”) y el propio Orwell (“Homenaje a Cataluña”).

⁷ La debilidad, en términos de veracidad histórica, de esta película ha sido señalada por muchos historiadores como el propio Hobsbawm (2004), Angel Viñas y Fernando Hernández (2010), Solé i Sabaté (2010), etc. En cualquier caso, es destacable el debate que se produjo en varios números de 1996 de la revista L’Avanç, a propósito de esta película y de “Libertarias” de Vicente Aranda, en el que participaron historiadores, politólogos y protagonistas como, entre otros, José Álvarez Junco, Gabriel Jackson, Santos Juliá, Paloma Aguilar-Fernández o el comunista poumista Víctor Alba.



⁸ Vivimos en un país en el que aunque la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) lleva años desenterrando cadáveres de antifascistas asesinados, el

pacto de silencio que sucedió a la llamada transición democrática, sigue condicionando las representaciones estéticas del pasado franquista. No hay que olvidar que la principal referencia simbólico-identitaria usada por la derecha en España para enfrentarse a la ARMH han sido las continuas alusiones a las ejecuciones de Paracuellos (el Katyn del bolchevismo español como les gusta decir a Vidal y a toda la escoria que le acompaña) en busca de establecer esa equidistancia entre la violencia de ambos bandos que trata de presentar el Franquismo como un mal menor, necesario aunque quizá demasiado duradero, para lograr la democracia de una España, ahora amenazada por los separatismos.

Ya hemos señalado cómo corresponde juzgar esos asesinatos que tanto daño hicieron a la causa antifascista, pero bien podría llevarse a la ficción fílmica lo que representaba Madrid, precisamente en aquel periodo en el que el Gobierno de la República había huido a Valencia y donde el poder, extremadamente disperso, estaba en manos de dirigentes políticos socialistas, anarquistas y comunistas que no habían cumplido los 25 años y en las organizaciones obreras. En aquel Madrid bombardeado por la Legión Condor, plagado de quintacolumnistas y al que llegaban los voluntarios de las Brigadas Internacionales, el poder estaba en manos de los más humildes, de los siempre olvidados por la Historia, en una demostración de capacidad de enfrentamiento popular contra el Fascismo que jamás ha conocido ningún lugar del mundo.

Robespierre, en su último discurso de 1794, pocas horas antes de morir, hablaba de *ese horror profundo hacia la tiranía, esa compasión por los oprimidos... y un amor aún más grande, un amor sublime y sagrado por la humanidad sin el que una gran revolución es solo un ruidoso crimen que destruye otro crimen* (2007:129, citado en Zizek 2009b: 240). Pocas experiencias históricas ejemplifican mejor que el Madrid de la Junta de Defensa la definición que hace Robespierre del significado político de las revoluciones. ¿No basta para escribir un guión y hacer una película?

Como decíamos, los crímenes en contextos de guerra, por mucho que sean entendibles históricamente no se pueden justificar, pero tampoco borran lo que de valioso tienen ciertos momentos históricos. La Guerra Civil Española representa una extraordinaria

⁸ Vemos la popular pegatina de la ARMH para su campaña de denuncia de la impunidad de los crímenes del Franquismo y la pegatina de respuesta de la derecha. La primera las hemos tomado de <http://www.otromadrid.org/colectivos/img2/o/127478931561.jpg> (Acceso: 10/08/2010) y la segunda de http://2.bp.blogspot.com/_mxNgCRRGPHc/S8Y36EZJcWI/AAAAAAAAABok/36zDdOpS2So/s320/PegatinaCarrillo3.jpg (Acceso: 10/08/2010).

fuentes de imaginarios políticos liberadores (perfectamente activables para la lucha contrahegemónica en el presente político) que el cine contemporáneo no ha sabido o no ha querido retratar.

Hace pocos meses invité al productor Jaume Roures y a Emilio Silva, presidente de la ARMH, al curso sobre cine político que coordiné en la Complutense. Proyectamos y discutimos con los estudiantes el documental “Llach: La revolta permanent”, en el que el cantautor catalán repasa la historia de la represión, ordenada por Martín Villa y Fraga, contra los trabajadores vitorianos en 1976 que se cobró la vida de cinco obreros y dejó heridos a más de cien. Al final del acto, algunas intervenciones sugerían a Roures la necesidad de una película de ficción sobre nuestra guerra civil. Cuando vino al curso Ricardo Romero Laullón, vocalista de “Los ChiKos del Maíz” a hablar de la influencia del cine político en el Hip Hop, la clase, llena de estudiantes nacidos a finales de los 80 y de jovencísimos raperos, terminó discutiendo de nuevo sobre la ausencia de una buena película sobre la Guerra Civil Española.

El cine es una industria que necesita de muchos más recursos que otras disciplinas artísticas. Hacen falta por ello profesionales y militantes como Roures para dar la batalla en el terreno de la gobernanza cultural, de la producción de imaginarios, en la activación de la memoria como arma política para trabajar en la pelea hegemónica por los significados del presente. No nos merecemos que, como en *Katyn* de Wajda o como en las televisiones y radios dominadas por los propagandistas de la derecha, la Historia la interpreten los vencedores. No nos merecemos quedar relegados a la historiografía seria. Nos merecemos por el contrario, desde hace muchos años, una gran película sobre nuestra guerra civil.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

-ALBA RICO, Santiago (2010): “España, campeona del mundo”. *Público*, 8 de agosto de 2010. En <http://blogs.publico.es/libre-2010/2010/08/08/espana-campeona-del-mundo/> (Acceso: 12/8/2010)

-CHAPPUZEAU, Bernhard (2007): “Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia: los discursos de erotismo y poder en *El mar* de Agustí Villalonga (1999)”. En POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (eds): *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, págs. 89-106.

-CAIRO, Heriberto y FRANZÉ, Javier (2010): “Política y cultura: ¿tensión entre dos lenguajes? La gobernanza cultural”. En CAIRO, Heriberto y FRANZÉ, Javier (comp.): *Política y cultura. La tensión de dos lenguajes*. Madrid: Biblioteca Nueva, págs. 13-23.

-EHRLICHER, Hanno (2007): “Batallas del recuerdo. La memoria de la Guerra Civil en *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002)”. En POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (eds): *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, págs. 283-305.

- EZKURDIA, Gabirel (2010): “A Propósito de Katyn”. *Kaos en la red*, 20 de abril de 2010. En <http://www.kaosenlared.net/noticia/proposito-katyn-tras-accidente-aereo-ha-perecido-gran-parte-cupula-pol> (Acceso: 8/8/2010)
- HOBSBAWM, Eric (2007): “Memoria de la Guerra Civil española”. *Sinpermiso*, 25 de Febrero. Disponible en <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=1055> (Acceso: 7/08/2010).
- LUENGO, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía.
- ROBESPIERRE, Maximilien (2007): *Virtue and Terror*. Londres: Verso. [Citado en Zizek (2009)].
- SANTUCCI, Antonio A. (2005): *Antonio Gramsci 1891-1937*. Palermo: Sellerio.
- SHAPIRO, Michael J. (2004): *Methods and Nations: Cultural Governance and the Indigenous Subject*. Londres/Nueva York: Routledge.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria (2010): “Heridas mal curadas”. Entrevista en *Vice Magazine*. Disponible en <http://www.viceland.com/es/v2n5/htdocs/heridas-mal-curadas-100.php> (Acceso: 7/08/2010).
- TRENZADO ROMERO, Manuel (2000): “El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 92:45-70. Disponible en http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_092_05.pdf (Acceso: 5/8/2010)
- VIDAL, César (2004): *Paracuellos-Katyn*. Madrid: Libros Libres.
- VIÑAS Ángel y HERNÁNDEZ Fernando (2010): “Aún somos tributarios de mitos sobre la guerra civil”. Entrevista en *El Siglo de Europa* nº180, 1 de marzo de 2010. Disponible en <http://www.elsiglodeeuropa.es/siglo/historico/2010/870/870culturaLibros.html> (Acceso: 7/08/2010).
- ZIZEK, Slavoj (2009a): *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.
- ZIZEK, Slavoj (2009b): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

FILMOGRAFÍA CITADA

- ARANDA, Vicente. *Si te dicen que caí*. España: Ideas y producciones Cinematográficas, 1989.
- ARANDA, Vicente. *Libertarias*. España: Sogetel / Lolafilms, 1995.
- ARMENDÁRIZ, Montxo. *Silencio roto*. España: Oria films, 2001.

- CAMINO, Jaime. *Las largas vacaciones del 36*. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A. 1976.
- CUERDA, José Luís. *La lengua de las mariposas*. España: Sogetel / Las Producciones del Escorpión / Grupo Voz, 1999.
- CUERDA, José Luís. *Los girasoles ciegos*. España: Sogecine / Producciones A Modiño / E.O.P.C / Producciones Labarouta, 2008.
- CHÁVARRI, Jaime. *Las bicicletas son para el verano*. España: Incine / Jet Films, 1983.
- DANÈS, Lluís. *Llach: La revolta permanent (Llach: La revuelta permanente)*. Mediapro / Baint Zinema, 2006.
- DEL TORO, Guillermo. *El laberinto del fauno*. Coproducción España-México-USA; Estudios Picasso Fábrica de Ficción / Tequila Gang / Tele5 / Sententia Entertainment, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei M. *Bronenosets Potyomkin (Acorazado Potemkin)*. Unión Soviética: Estudio Goskino, 1925.
- ERICE, Víctor. *Es espíritu de la colmena*. España: Elías Querejeta P.C. 1973.
- GARCÍA-ALIX, Carlos. *El honor de las injurias*. España: No Hay Penas, 2007.
- GARCÍA BERLANGA, Luís. *La vaquilla*. España: Incine / Jet Films, 1985.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel. *El corazón del bosque*. España: Arándano, 1978.
- KUBRICK, Stanley. *The Shining (El resplandor)*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures / Hawk Films / Peregrine, 1980.
- LOACH, Ken. *Land and Freedom (Tierra y Libertad)*. Coproducción Gran Bretaña-España-Alemania-Italia, 1995.
- LOACH, Ken. *Carla's Song (La canción de Carla)*. Coproducción GB-España-Alemania, 1996.
- MARTÍNEZ LÁZARO, Emilio. *Las trece rosas*. España-Italia: Enrique Cerezo P.C. / Pedro Costa P.C. / Filmexport Group, 2007.
- SAURA, Carlos. *La caza*. España: Elías Querejeta P.C. 1965.
- SUAREZ, Gonzalo. *El portero*. España: Lolafilms, 2000.
- TABERNA, Helena. *La buena nueva*. España: Lamia Producciones, 2008.

-TRUEBA, David. *Soldados de Salamina*. España: Lolafilms / Fernando Trueba P.C. 2003.

-VILLARONGA, Agustí. *El mar*. Cataluña: Massa D'or Produccions, 2000.

-WAJDA, Andrzej. *Katyn*. Polonia: Akson Studio, 2007.