

CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DE LO HEROICO EN FILMES SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: *SIERRA DE TERUEL, LA CAZA Y SOLDADOS DE SALAMINA*

Christian von Tschilschke
Universidad de Siegen

1. La Guerra Civil como fenómeno mediático

La inusual y vasta presencia que alcanzó la Guerra Civil en la conciencia pública de su tiempo y en la memoria colectiva de la posteridad fue en gran parte causada por su difusión mediática. El filme jugó en este proceso un papel primordial. Hoy en día su importancia aún se ve aumentada gracias al distanciamiento progresivo de los sucesos históricos y al desvanecimiento paulatino de los recuerdos vitales de aquella época. Los trastornos de la guerra no lograron parar la extensa producción fílmica de la España de aquel tiempo, a la cual habría que añadirle las películas de los Estados Unidos, la Unión Soviética, Inglaterra, Francia, Alemania e Italia producidas sobre todo con fines propagandísticos o informativos. Aún después de la guerra los sucesos exigían de nuevo formas innovadoras de representación, lo cual dio lugar a una serie de producciones individuales de relevancia histórica para el cine. La historia de la cinematografía *en* la guerra civil así como la de la filmografía *sobre* la guerra civil han sido ya bien documentadas.¹ Naturalmente predomina una aproximación historiográfica en cuanto al enfrentamiento con el pasado, pero tanto ahora como antes hacen falta las perspectivas interpretativas. En este artículo se intentará desarrollar una perspectiva interpretativa sobre la base de algunas reflexiones en cuanto a la relación entre el cine y la guerra (civil), para luego dedicar atención especial al uso de los conceptos de 'héroe' y 'lo heroico'. Aplicando dicha perspectiva a tres películas españolas de diferentes períodos, *Sierra de Teruel* (1939) de André Malaux, *La caza* (1965) de Carlos Saura y *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba, se demostrará un cambio profundo en la representación fílmica de la Guerra Civil.²

2. Marcos históricos y conceptuales

2.1 El cine y la guerra (civil)

Quien se ocupe de la conexión entre el cine y la guerra no podrá dejar pasar por desapercibida la famosa escena de la película *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard: en una fiesta sorpresa, Ferdinand Griffon (protagonizado por Jean-Paul Belmondo) le dirige la palabra a un anciano de gafas oscuras que

parece estar algo extraviado y que se da a conocer como el director de cine Samuel Fuller. Para hacer conversación, Belmondo le pregunta súbitamente a Fuller (que realiza una aparición de cameo): “J’ai toujours voulu savoir ce que c’était exactement que le cinéma.” Fuller le responde en inglés: “A film is like a battleground. Yes —love, hate, action, violence, and death— in one word: emotion” (Godard 75). Este corto diálogo es representativo para todos los casos en que se postula un parentesco entre el cine y la guerra —teniendo en cuenta que la guerra ha sido uno de los temas preferidos del cine.³ Sin embargo, la estructura analítica y auto-reflexiva de las películas de Godard desmiente la afinidad entre la guerra y el cine basada en emociones, movimiento, profusión de sensaciones o intensidad perceptiva. La frase que Godard coloca irónicamente en los labios de Fuller no define el cine en general sino una fórmula de producción hollywoodense: “emoción”. De esa manera puede llegarse directamente a la conclusión de que no existe un parentesco ahistórico y natural entre el cine y la guerra. Sin embargo, esto no cambia el hecho de que el cine y la guerra se entrelazan a veces de una manera tan estrecha que podría llegarse a hablar de una simbiosis.⁴

Esta relación simbiótica entre el cine y la guerra se demuestra sobre todo en dos campos: el que está relacionado con el desarrollo del cine y el que está emparentado con su empleo. En otras palabras, es necesario distinguir entre el “campo de batalla como cine” y el “cine como campo de batalla”. Los estudios de Herbert Marshall McLuhan, Paul Virilio y Friedrich Kittler tratan de manera lúcida la innegable conexión que existe entre la industria militar y la cinematográfica, es decir, entre la técnica militar y la del cine.⁵ En su *Guerre et cinéma* (1984), Virilio muestra cómo el gradual acercamiento entre la lente de la cámara y el arma —desde los tiempos en que comenzaron los reconocimientos aéreos hasta los últimos avances de la guerra electrónica— ha deparado que el campo de batalla se aproxime cada vez más al cine.

La perspectiva inversa, la del cine como campo de batalla, es por otro lado más conocida: El (ab)uso del cine para objetivos propagandísticos demuestra su relación utilitaria con la guerra. La fuerza sugestiva y el potencial de identificación de las imágenes, el sonido y el movimiento hacen del cine un instrumento indispensable para la continuación de la guerra con la ayuda de otros medios. Hasta la aparición de la televisión, el cine fue el lugar predilecto para luchar por la opinión pública dentro y fuera del país. Pero sus ventajas mediáticas no sólo se manifiestan en su dependencia de los sucesos de la guerra, sino también en las polémicas retrospectivas sobre las conmemoraciones que cada presente considera como las más adecuadas. Las películas poseen un lugar privilegiado en la memoria colectiva

gracias a la cercanía de las imágenes filmicas y los recuerdos que también funcionan de manera visual.⁶ El cine es por eso —junto con la televisión— uno de los “visual battlegrounds” (Paul 133) más importantes, donde se resuelve la lucha cultural por la imagen ‘verdadera’ de la guerra. Este aspecto, la modelación de los recuerdos de la guerra a través del cine, será determinante para el tratamiento sucesivo del tema en este ensayo. Junto a sus características propagandísticas, informativas, educativas y de entretenimiento, este aspecto debería ser incluido dentro del concepto de ‘la función cultural’ del cine.

Ahora es necesario preguntarse si existe una relación específica entre el cine y la guerra civil. Dicha relación existe, pero no gracias al medio en sí sino a la situación en que éste se origina o a la que se refiere. Esto se puede documentar magníficamente en la Guerra Civil española, donde las circunstancias fomentaron una configuración de temas y motivos determinados, como la escisión ideológica en la familia o la transformación de los combatientes voluntarios en soldados. Por otro lado, cuando el conflicto sucede dentro de una comunidad nacional, la información y propaganda, así como la inevitable memoria dividida entre los ganadores y los perdedores después de la guerra, se convierten en un proceso especialmente difícil y complejo.⁷ Este fenómeno se vuelve expresamente obvio en el trato de las categorías del héroe y del heroísmo.

2.2 Héroe/heroísmo como categorías culturales y conceptos analíticos

Ya que los siguientes análisis filmicos se orientan hacia los conceptos del héroe y heroísmo es necesario dar una breve explicación ya que nuestro uso no se basa en el concepto neutral de ‘héroe’ como ‘figura’ o ‘protagonista’, sino en un concepto normativo y valorativo. En este sentido la historia ha deformado en gran escala las categorías culturales de héroe y heroísmo. Estas categorías representan una sociedad patriarcal y pre-democrática que concede a la lucha y a la guerra una función creadora de sentido. Estas categorías forman parte de un sistema de valores con el que difícilmente podríamos identificarnos en nuestra actualidad —al menos desde un punto de vista histórico-político.

Sin embargo, hay razones suficientes para nuestro uso de los conceptos analíticos del héroe y heroísmo. En primer lugar, la más reciente de las películas consideradas, *Soldados de Salamina* de David Trueba, acoge con asombrosa naturalidad un discurso sobre el héroe que estuvo proscrito por muchos años, especialmente en España. Esto es por un lado sorprendente para una película que llegó a los cines en el 2003, pero por otro lado resulta sintomático de las circunstancias históricas contemporáneas. Los filmes de Malraux y Saura también se aproximan a las categorías de héroe y lo heroico sea con

aprobación o rechazo. En segundo lugar, esto nos permite preguntar por los conceptos de héroe y reconstruir sus sistemas de valores correspondientes, las escalas morales y éticas que forman el modelo artificial y esquemático del mundo inherente de cada película. Estos sistemas de valores están relacionados por su parte con determinados discursos sociales y explican la imagen propia de un grupo cultural.⁸ Tercero, en los conceptos de héroe y heroísmo la dimensión ética siempre se fusiona con la estética ya que dichos conceptos se han desarrollado en estrecha relación con las nociones del mito, lo épico y la tragedia, y muestran una afinidad tradicional con los ideales estéticos de lo sublime, el desinterés y el efecto del patetismo. Cuarto, del discurso del héroe se desprende la interrogante de su imagen contraria, la del antihéroe, que al menos en la literatura ha sido ilustrada desde Voltaire (*Candide ou l'optimisme*, 1759), Stendhal (*La chartreuse de Parme*, 1839) y Tolstoi (*Vojna i mir*, 1864-69) en íntima relación con el tema de la guerra. Para nuestro fin, la definición de héroe de Geert Hofstede, aunque un tanto esquemática, resulta útil como punto de arranque: “Heroes are persons, alive or dead, real or imaginary, who possess characteristics which are highly prized in a culture, and who thus serve as models for behaviour” (8). Para lo heroico, por otro lado, puede utilizarse una de las numerosas definiciones de Nietzsche que no necesariamente corresponde con el concepto del Superhombre: “Lo heroico consiste en hacer algo muy grande (o de una manera grandiosa *no* hacerlo) sin sentirse en una situación de competencia *con* otros o *ante* otros” (Nietzsche 1003).⁹ Esta definición es ventajosa ya que presenta la grandeza como algo indefinido a lo que se pueden atribuir varias características. También considera la posibilidad de que lo heroico radique en la abstención de un acto y en la forma en la que se lleva a cabo dicha ausencia.

2.3 Cronotipología del cine sobre la Guerra Civil

Los filmes de André Malraux, Carlos Saura y David Trueba fueron escogidos para este ensayo por el estatus representativo de sus conceptos fundamentales sobre héroe y heroísmo. Su relevancia recae en las perspectivas que ofrecen de cada una de los bandos de guerra teniendo en cuenta el tiempo en que se produjeron las películas, la generación a la que pertenecen sus directores y la postura ante el pasado vinculado con ésta. El siguiente cuadro esquemático sirve de aclaración:

Película	1. Año-Período	2. Generación	3. Perspectiva	4. Postura al pasado
----------	----------------	---------------	----------------	----------------------

André Malraux, <i>Sierra de Teruel</i>	1938/39 Durante la guerra	Padres	Perdedores (+) = Héroes	Presente como pasado del futuro
Carlos Saura, <i>La caza</i>	1965 Durante el franquismo	Hijos	Vencedores (-) = Antihéroes	Presencia del pasado reprimido
David Trueba, <i>Soldados de Salamina</i>	2003 En la actualidad	Nietos	Vencedores (-) = Antihéroes / Perdedores (+) = Héroes	Recuerdo / Reconstrucción / Evocación

El primer criterio es la fecha de producción de los filmes. *Sierra de Teruel*, de André Malraux, fue producido en 1938 y 1939, todavía durante la guerra y con un claro propósito propagandístico. *Sierra de Teruel* es, junto al documental *Spanish Earth* (USA 1937) de Joris Ivens —en el que Ernest Hemingway hizo de comentador—, la película de esa época más reconocida internacionalmente. Por otro lado, *La caza*, de Carlos Saura, producida bajo las severas condiciones de censura del franquismo, es un ejemplo de un filme *sobre* la Guerra Civil que tuvo que evitar cualquier alusión directa a su verdadera temática. 1965 trajo consigo un cambio cultural significativo porque en ese año Saura se sitúa como el representante más importante de una generación joven y crítica de cineastas que rehúsan a aceptar el discurso oficial de la reconciliación. En comparación con éstos, el filme de David Trueba representa la actualidad inmediata. Y ya que la importancia del enfrentamiento filmico con la Guerra Civil española a disminuido significativamente en los años ochenta y primer lustro de los noventa, el filme de Trueba merece atención especial.¹⁰

Puede decirse que los cineastas más jóvenes de las décadas de los 80 y los 90 —no considerados en el panorama anterior— no se interesaron en absoluto por el pasado. El trabajo de Pedro Almodóvar resulta aquí paradigmático. Sus obras ejemplifican la necesidad de hallar los límites de la nueva libertad creativa que surge de la Movida Madrileña en la que el acuerdo general parece haber sido el de no abrir innecesariamente las heridas del pasado. En esta época fueron sobre todo los *auteurs* ‘veteranos’ del cine español, como Luis García Berlanga (*La vaquilla*, 1985), Carlos Saura (*¡Ay Carmela!*, 1990) y Vicente Aranda (*Libertarias*, 1995), los que se consagraron de nuevo a la escenificación de la Guerra Civil. Por eso

es sintomático que una de las películas más exitosas de los últimos veinte años que trata sobre esta guerra no es de un español sino que del inglés Ken Loach (*Land and Freedom*, 1995).

El segundo criterio para la elección de los filmes es la generación a la que pertenecen los directores. Cada generación comparte un horizonte de experiencias y recuerdos comunes.¹¹ La generación de Malraux (nacido en 1901) es la de los que, como adultos, participaron directamente en la guerra. La prioridad de sus obras es usualmente la justificación de sus propios actos. Carlos Saura (nacido en 1932) es un representante de la “*génération innocente*” (Oms 211), la generación de los que vieron la guerra con ojos de niño y cuyas vidas y trabajos fueron marcados por el dominio de los vencedores. Esta generación busca sobre todo una confrontación con sus padres y sus actos. David Trueba (nacido en 1969) es miembro de la generación de los nietos, quienes ven la guerra como un acontecimiento definitivamente del pasado. En éstos, se observa el deseo de conocer y entender lo ocurrido para poder encontrar un vínculo con el pasado.

El tercer criterio es la perspectiva de los bandos de guerra: Malraux muestra la guerra desde el punto de vista del bando republicano —de los futuros perdedores. Pero en su película éstos son presentados como héroes, como los verdaderos vencedores. El bando contrario apenas aparece en la película. En el filme de Saura sucede lo contrario. Él presenta a los vencedores, pero los presenta como perdedores y fracasados, en una palabra: como antihéroes. Los antiguos adversarios están presentes sólo como restos de esqueletos. Por último, Trueba escoge una perspectiva doble. Él contrasta la trayectoria de un fascista con la un republicano, pero al hacerlo le concede exclusivamente al republicano los atributos heroicos junto a su función de modelo.

El cuarto criterio son las distintas maneras de concebir y presentar el pasado, que se reflejan en el uso de varias técnicas filmicas. En cuanto a la película de Malraux, parece que este criterio no significa ningún beneficio ya que la trama se desarrolla en el presente histórico. Pero más adelante se verá que una de las peculiaridades del filme de Malraux es que su presente se muestra como un recuerdo del futuro. Por su parte, el filme de Saura tiene lugar en el presente de 1965. Pero el escenario en que se desarrollan la acción y el comportamiento de las figuras indica sin duda alguna un vínculo con la previa Guerra Civil sin que este pasado se comente directamente o aparezca a través de *flashbacks*. El empleo excesivo de esta técnica surge primeramente entre los cineastas de los primeros años de la democracia. A este respecto se podrían destacar las adaptaciones de *Los santos inocentes* (1984) por Mario Camus y *Réquiem por un campesino español* (1985) por Francesc Betriu, basadas respectivamente en las novelas homónimas de Miguel Delibes

(1981) y Ramón José Sender (1953). *Soldados de Salamina* de Trueba pertenece a otra fase de esta familia de filmes. Los sucesos de la Guerra Civil quedan ya tan lejos como los tiempos de la batalla de Salamina. Éstos han de ser reconstruidos a través de un trabajo minucioso y detectivesco que se basa en la revisión de documentos históricos y en los testimonios de los sobrevivientes de esa época.¹² Mientras que por un lado la nueva generación, consciente de la ficcionalidad y construcción mediática de la historia, favorece un trato lúdico-manipulativo del pasado que se refleja en una mezcla de grabaciones documentales y escenas recordadas e imaginadas, por otro lado también asume la necesidad de identificación y experiencia auténtica del pasado.

3. El discurso del héroe en el cine de la Guerra Civil

3.1 *Sierra de Teruel*: fundamento/construcción

André Malraux fundó con su *Sierra de Teruel*—rodada en España en 1938 bajo circunstancias muy difíciles y finalizada en París en 1939— una perspectiva heroica de la Guerra Civil determinante para el entendimiento propio de los izquierdistas y para la publicidad liberal —perspectiva en parte vigente hasta el día de hoy.¹³ La trama se basa en las vivencias de Malraux como comandante del escuadrón aéreo de voluntarios agrupados por él mismo. Algunos episodios están tomados de su novela sobre la Guerra Civil, *L'espoir*, publicada en 1937. El filme relata fundamentalmente varias operaciones de resistencia contra la ofensiva de las tropas fascistas en la región de Teruel (en el Noreste de España) y se concentra en la preparación y ejecución del ataque aéreo del escuadrón de aviones internacionales contra un aeropuerto de los franquistas. Durante el vuelo de regreso de la exitosa misión, uno de los dos aviones republicanos es alcanzado por las balas de los bombarderos enemigos y se estrella en las montañas de Teruel. Los muertos y heridos de la tripulación son rescatados por los habitantes de la región y llevados al valle.

El filme fue financiado principalmente por el gobierno republicano en Barcelona, lo cual es de por sí un indicio claro de la importancia propagandística que se le concede desde el principio.¹⁴ En realidad, el objetivo del filme era disuadir a las democracias occidentales y en especial al gobierno de Roosevelt de su política de no intervención. Resulta paradójico que precisamente la intención propagandística nacida de esta situación sea, en parte, responsable de los rasgos más importantes del film, ya que —para no ofender directamente al público, a quien el mensaje iba dirigido— Malraux tuvo que ocultar todas las ideas políticas radicales y las delicadas cuestiones religiosas.¹⁵ En este contexto,

resulta estéril la discusión sobre si la película de Malraux es una obra propagandística o de arte: bajo las circunstancias en que se produjo, *Sierra de Teruel* podía desarrollar su función propagandística presentándose como filme “artístico” para después convertirse en lo que es en la actualidad: un monumento o un ‘lugar de memoria’ *par excellence*. ¿Dónde exactamente se encuentra el propósito identificador del filme y por qué tuvo tanto éxito?

La primera respuesta consiste en que Malraux construyó a un héroe colectivo cuya unidad se demuestra en la realización de un objetivo común sin que por ello cada individuo tenga que abandonar su identidad. Asimismo, Malraux quiere desmentir un cliché que se ha convertido en un símbolo de la Guerra Civil: las contiendas internas de la izquierda y la organización centrípeta de la derecha. ¿Cómo aborda Malraux este asunto? En la primera mitad de la película elabora con ayuda de un montaje paralelo un espacio imaginario de solidaridad y fraternidad: Le presenta al público diferentes grupos de combatientes que al mismo tiempo se enfrentan a los fascistas en lugares diferentes y de diferentes maneras —entre ellos están los escuadrones aéreos internacionales, un grupo de partisanos, campesinos, etc. Con el ejemplo de los escuadrones aéreos, Malraux pone en evidencia que la colectividad está compuesta por individuos de distintas procedencias y motivaciones: alemanes, franceses, árabes y españoles que pueden ser pacifistas, socialistas o, como Attignies, incluso hijo de fascistas. El énfasis con que Malraux detaca el momento heroico de desinterés en el núcleo republicano puede observarse en el ejemplo de Pol, uno de los pilotos voluntarios que explica su decisión de tomar parte en la guerra diciendo lo siguiente: “Yo vine porque me aburría”.¹⁶ En la segunda mitad del filme, cuyo trama se limita a un lapso de tiempo de 48 horas, Malraux utiliza una estrategia narrativa lineal que lleva la historia hasta su clímax dramático: el bombardeo del aeropuerto fascista. De esa manera, el mensaje de la película —la exigencia de la solidaridad y de la ejecución exitosa de una misión— se refleja con máxima eficacia en la estructura narrativa.

Otro modelo identificador de la película es la anticipación del fracaso histórico de los republicanos, que le brinda la posibilidad de una interpretación casi religiosa. Esta perspectiva se advierte aún en una de las primeras secuencias en las que los partisanos destruyen en un ataque suicida, con la ayuda de un coche, una pieza de artillería de los fascistas. A la colisión le sigue la imagen de una bandada de aves volando, y a partir de esta secuencia, cada escena de muerte será acompañada de una corta toma de la naturaleza. La indiferencia de la naturaleza acentúa el carácter heroico del actuar humano que, recordando la definición ya mencionada de Nietzsche, se realiza “sin sentirse en una situación de

competencia *con* otros o *ante* otros”. Esta perspectiva se vuelve más clara en la famosa secuencia final. Los muertos o heridos del avión derribado son transportados de las montañas al valle con la participación de todos los habitantes de la región. En el momento de la trama (1937), la caída del avión es solamente un percance en una guerra con un final todavía incierto; pero la película se rodó en 1938, cuando la victoria de los franquistas ya era inminente. Como se ha resaltado ya en muchas ocasiones, la composición de estas imágenes finales se orienta en representaciones de la Pietà o en motivos religiosos al estilo de Mantenga y Tintoretto.¹⁷ Su montaje está además basado en el cine revolucionario soviético e intenta crear en el público un efecto de patetismo, gracias a la música fúnebre compuesta por Darius Milhaud (“Cortège funèbre”). El mensaje es inequívoco: así debe ser recordada la guerra en el futuro —como un esfuerzo para realizar una causa grande y justa. La muerte es una confirmación de la existencia de la utopía. Así se encuentra también una respuesta a la retórica de los fascistas, quienes caracterizaron desde el principio su alzamiento contra la República como una “cruzada” bendecida por la iglesia. Es por lo tanto bastante claro que Malraux persigue una estrategia doble: ofrece un modelo de identificación para la victoria y para la derrota.

Pero el impacto extraordinario del filme se logra gracias a otro factor decisivo: en el heroísmo doble de la trama —la acción concentrada y la mitificación del fracaso— parecen reflejarse las circunstancias adversas de la producción y la recepción de la película. Sólo así puede explicarse que después de su producción el filme se vio rodeado de un aura de heroísmo y se convirtió en un emblema para la relación problemática entre el arte y la política. La victoria de Franco no sólo impidió que *Sierra de Teruel* terminara de producirse en España, sino que también implicó que toda la empresa pareciera inútil —inútil, pero no absurda. Aun la versión final de la película montada por Malraux en París conserva un carácter fragmentario que intensifica todavía más la impresión de ser una obra marcada por la historia. También la persecución y la censura ayudaron a crear el mito: la censura francesa prohibió el filme en 1939. Los nazis destruyeron los negativos y todas las copias disponibles. En la década de los 1960, la película logró incluso que su propio autor se volviera en su contra: siendo ministro de cultura (1958-1966), Malraux fue forzado por de Gaulle a mantenerla bajo llave para no ofender a Franco. *Sierra de Teruel* fue exhibida públicamente por primera vez en España el 28 de enero de 1977. Hoy en día, la enciclopedia de cine más popular del país la describe como “la mejor película sobre la guerra española” (Torres 249). La accidentada trayectoria de la propia cinta está, en definitiva, en perfecta solidaridad con

el esforzado heroísmo y el denodado sacrificio de los protagonistas pro-republicanos, así como con el destino heroico que le depara un recuerdo muy posterior.

3.2 *La caza* (1965), de Carlos Saura: crítica/destrucción

La tipología adoptada en este ensayo sitúa *La caza*, de Carlos Saura, en la posición contraria de la crítica y la destrucción del heroísmo y lo heroico. La trama sucede unos veinticinco años después de la Guerra Civil. Cuatro hombres van a cazar conejos un domingo de verano en las cercanías de Toledo: José, Paco y Luis, todos de unos cincuenta años de edad, se conocen desde la época en que lucharon en el bando de Franco. Los acompaña Enrique, cuñado de Paco y de unos veinte años de edad. Bajo el sol radiante de ese día se producen tensiones que terminan deparando una gran violencia: los hombres se disparan entre sí y el único sobreviviente es Enrique. Saura bosqueja en su película la imagen de una sociedad perturbada, que no quiere saber nada de su pasado bélico —y esa misma negación permite, sin embargo, que los vicios de la pasada Guerra Civil la domine. Las condiciones de la censura obligaron a Saura a exponer su mensaje de forma codificada. Irónicamente, esto se funde con su intención artística ya que aumenta la atmósfera opresiva del filme. Dos aspectos merecen ser destacados: En *La caza*, Saura desenmascara el ideal franquista del heroísmo individual y colectivo, y pone completamente en evidencia la carencia de sentido de la guerra.

La considerable estrategia sutil de denuncia de Saura puede observarse en la forma con que desautoriza el heroísmo individual a través de alusiones claras a la historia cinematográfica española. El actor Alfredo Mayo, que protagoniza el papel del dominante Paco, encarna el prototipo del héroe en el cine franquista. Entre otros, Mayo interpretó el papel principal en *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia. Ésta es la película fascista más conocida cuyo guión fue escrito por el mismo Franco. En cierto modo, este pasado cultural y político está inevitablemente presente en la persona del actor Alfredo Mayo.¹⁸ Al mismo tiempo, el público informado es exhortado a comparar el carácter repugnante de Paco con los papeles heroicos protagonizados anteriormente por Mayo, y se ve obligado a agregarle el valor que esta confrontación implica: de aquel héroe de antaño ya no queda nada. La comparación insinuada se refleja también en una corta secuencia en la que Paco contempla su reflejo sudado y bronceado en un espejo (en una serie de tomas de primer plano) y comenta lo siguiente: “¡Cómo me he puesto! — He tomado demasiado sol”. ¿Qué audiencia española no asociaría estas palabras con el himno falangista “Cara al sol”? Pero no sólo Paco, sino también todos sus camaradas de la Guerra Civil de antaño son

desmitificados despiadadamente. La faena compartida durante la caza de conejos alumbra todas las mentiras e hipocresías: Paco es exitoso, pero cínico y vanidoso; José está enfermo, está divorciado y se encuentra en bancarrota; Luis bebe en exceso y fue abandonado por su mujer. La amistad evocada por todos no es más que una fachada que encubre la falsa soberbia, el egoísmo, la envidia, el odio y el cálculo. La crudeza con que los tres sentencian al mismo tiempo la enfermedad, la debilidad y a los discapacitados, es un síntoma más de un barbarismo interior. Saura traza la imagen de una colectividad comunicativa y patológica para la cual la violencia es el único escape.

La guerra no provee un significado trascendental: así podría formularse la declaración del filme. Saura deja claro que la cacería —como en el filme *La règle du jeu* (1939), de Jean Renoir— puede ser entendida como una alegoría de la guerra: la cacería es también la Guerra Civil. En realidad, los hombres están cazando conejos exactamente en el mismo lugar en que treinta años atrás lucharon contra los republicanos. Luis le describe el lugar a Enrique como un “buen lugar para matar”. Saura encuentra la presencia del pasado en el presente, en concreto, en las cicatrices del paisaje árido y semidesértico —cavernas y trincheras— que nos recuerdan de nuevo a la guerra. Incluso el acto de la caza, que se desarrolla a lo largo del filme, se realiza con la mecánica de una operación militar y se orquesta como la matanza sádica de víctimas indefensas. Esta perspectiva se elabora a base de una “estética de choque” que utiliza instrumentos visuales y auditivos como el montaje de *staccato*, cortes abruptos, *whip pans*, y la precipitación constante de tomas totales y de primer plano que muestran con rapidez las caras sudadas de los cazadores, las armas siendo recargadas y los conejos saltando. La conclusión de la película de Saura es obvia: una sociedad que no se confronta con su pasado violento y que se aferra a formas de comportamiento equívocas no puede adaptarse a los cambios del presente y corre el riesgo de autodestruirse. El último plano de la película, que muestra a Enrique huyendo aterrado de la vaguada, se queda congelado mientras que el sonido de su respiración continúa. Este final alberga cierta ambigüedad ya que no se sabe si el estallido de violencia debe ser considerado como una catarsis necesaria para escapar del trauma de la Guerra Civil o si la generación más joven, como la de Enrique (que nunca ha oído nada sobre la guerra), debería aprender que es imposible evadir los efectos de la historia.

3.3 Soldados de Salamina (2003) de David Trueba: rehabilitación/reflexión

La película *Soldados de Salamina* de David Trueba, basada en la novela de Javier Cercas con el mismo título (2001), se estrenó en marzo del 2003 en los cines —38 años después del filme de Saura y 64

después del fin de la Guerra Civil.¹⁹ Lo que la vincula con el filme de Saura es la invitación a la generación más joven a confrontar el pasado. Lo que la diferencia —entre otras cosas— de *La caza* es la rehabilitación del concepto del héroe. Sin embargo, en la película de Trueba este avance se convierte en una reflexión general sobre las acciones heroicas. El filme sigue fielmente la trama de la novela con algunos cambios no tan insignificantes. Por ejemplo, la figura principal en la película no es un hombre sino una mujer soltera llamada Lola Cercas (protagonizada por Ariadna Gil) que enseña literatura en la universidad de Gerona (Cataluña) y trabaja al mismo tiempo como escritora y periodista. Como en la novela, el filme gira alrededor de la anécdota de la sorprendente salvación del escritor y jefe ideológico falangista Rafael Sánchez Mazas (1894-1966), quien durante su huida de un fusilamiento se encuentra con un miliciano republicano anónimo que le perdona la vida. Intrigada por esta anécdota, Lola Cercas comienza a investigar la vida de Sánchez Mazas. Decepcionada por los resultados, emprende finalmente la búsqueda del soldado republicano anónimo. Como en la novela, la búsqueda termina en un asilo de ancianos de Dijon, donde encuentra al catalán Antoni Miralles, veterano de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial, quien, según las conjeturas y los deseos de Lola, debe ser el soldado que le salvó la vida a Sánchez Mazas. El filme de Trueba documenta —como se mostrará a continuación— una relación con el pasado que presenta múltiples cambios de perspectiva.

Un primer indicio del distanciamiento histórico alcanzado en esta obra es la aproximación pedagógica y didáctica que Trueba escoge. Al igual que Saura y Loach, Trueba decide crear con Lola una figura ficcional con la que el público puede identificarse. Con ella, el público es sacado de ese lugar o estado de hastío e incertidumbre —como Lola cuando se le pide que escriba un artículo sobre la Guerra Civil, a lo que ella responde: “la guerra civil, otra vez... no, por favor”, o cuando el estudiante Gastón pregunta con respecto a Sánchez Mazas: “No sé quien es... ¿tendría que saberlo?”. Ambas figuras descubren a lo largo del filme que sus propios padres y abuelos tienen un pasado relacionado con la Guerra Civil y que este pasado, amenazado por el olvido, continúa vivo en la presencia de los últimos testigos sobrevivientes.

Al distanciamiento histórico también se le suma una perspectiva doble —novedosa en el filme y en la novela— que le presta igual atención a los fascistas y a los republicanos y que muestra, con la reversión de los papeles tradicionales, a los perdedores, o sea, los republicanos, como actores y a los vencedores, o sea, los fascistas, como víctimas. El sentido alegórico del acto de misericordia en la parte principal de la historia se puede interpretar en este contexto como una invitación a superar para siempre

la división tradicional e ideológica de las “dos Españas”. También sugiere la posibilidad de que en el futuro no se den prejuicios unilaterales (“los otros tienen la culpa”) pero tampoco relativizaciones un tanto gratuitas (“todos tienen la culpa”).

Exactamente como en la novela, el filme participa del caudaloso discurso memorialista típico de la cultura española de la actualidad —pero lo moldea de una manera específicamente filmica.²⁰ De esa manera el filme propone también una suerte de corrección al textual de Javier Cercas porque destruye, a través de su “medialidad”, el patetismo y lo cursi de la imaginación del narrador de la novela. Por un lado, la pretensión con tintes auto-paródicos del narrador en primera persona —que se presenta como guardián de la memoria cultural— se basa sobre todo en que el escritor le otorga vida a los hombres y a las cosas descritas a través de su lenguaje.²¹ Pero en la película, este papel “registrador” es desempeñado fundamentalmente por el aparato filmico: el filme deja que los testigos, los documentos, imágenes y escenas hablen por sí solos.

Pero hay otro cambio de énfasis potencialmente más importante. A partir de los primeros planos, el filme se dedica a construir con esmero la crisis de identidad por la que está pasando Lola, como mujer y como escritora. Su preocupación por el pasado se somete a sus necesidades emocionales, a la búsqueda de sentido y finalmente a sus aspiraciones artísticas. Teniendo esta perspectiva en la mente, se deduce que su búsqueda no tiene como objetivo resolver las grandes preguntas sobre la culpa y la verdad, sino que intenta sacar un beneficio privado de la historia para su vida. El papel que juega el presente en el filme se hace obvio con el hecho de que solamente una quinta parte de la trama sucede en el pasado.²²

La secuencia de montaje presentada en el clímax de la primera parte del filme es característica para el trato imaginativo-identificador que la protagonista (y el filme mismo) utiliza para acercarse a la historia. En este montaje se alternan imágenes de la visita de Lola al lugar histórico donde supuestamente se realizaron los fusilamientos en masa, y una reconstrucción escenificada de los hechos que recuerda al estilo visual del fotógrafo de guerra Robert Capa. Cabe mencionar que los límites entre ambos tiempos y realidades son disueltos concienzudamente por una serie de *match cuts*. La manera en que se consideran las exigencias prioritariamente emocionales y estéticas es un síntoma de que en la España de hoy, al igual que en otros países, se está realizando un acercamiento al pasado marcado por tendencias trivializantes, emocionantes, estetizantes y de auto-reconciliación.²³

Sin embargo, donde se nota el cambio en la relación con el pasado más significativamente es en la rehabilitación del discurso del héroe. “¿Qué es para vosotros un héroe?” Éste es el tema para un ensayo que Lola propone a su clase y al mismo tiempo la pregunta central de la película.²⁴ *Soldados de Salamina* plantea una tipología del heroísmo. El fascista Rafael Sánchez Mazas que tuvo la suerte de escapar del fusilamiento en masa, es presentado como antihéroe. Pero no por esto es juzgado con la misma agresividad que Saura reserva a sus personajes. Las imágenes de David Trueba adoptan más bien un punto de vista humanista sin que necesariamente haya que simpatizar con la figura del falangista: muestran que el encarcelamiento, la ejecución y la fuga tienen siempre algo deplorable. El miliciano republicano que le permite a Sánchez Mazas seguir huyendo regalándole la vida es, por otro lado, un héroe absurdo. Su acto corresponde perfectamente a la segunda variante de la definición de Nietzsche de lo heroico: “de una manera grandiosa *no* hacerlo”. Al mismo tiempo, este acto es literalmente un *acte gratuit*, cuyo significado ininteligible se intensifica todavía más por la ilustración filmica. Tal *acte gratuit*, que subraya la libertad e indeterminación de los actos humanos, provoca una gran fascinación y curiosidad, pero, en general, no sirve como modelo de comportamiento. Este modelo, sin embargo, es productivo porque, sin él, sería imposible considerar un tercer tipo de héroe que desde un punto de vista ideológico nos ofrece grandes posibilidades asociativas. Este tercer tipo de héroe es personificado por Miralles, el veterano viejo y lacerado. Éste, que no es ningún hombre excepcional, sino un simple soldado, se convierte en un “universal soldier”, en un “last man standing” de la civilización, en una encarnación de la lucha eterna por la libertad. Esta dimensión universal es concebida en la película a través de la narración de la vida de este hombre contada desde el *off* de un *voice over* mientras, al mismo tiempo, se muestran tomas históricas de la Guerra Civil y distintas escenas de la Segunda Guerra Mundial.²⁵

El hecho de que la pregunta “¿qué es un héroe?” se convierta en el tema de la película es de por sí un indicio claro de un anhelado redescubrimiento de unos valores políticos y morales. Que esta pregunta se haga en un salón de clases y que su respuesta se pida en forma de ensayo refuerza aún más esta impresión. Que al final esta pregunta parezca ser contestada satisfactoriamente por medio de la historia del veterano de guerra Miralles demuestra que la contienda bélica contiene un alto valor simbólico muy positivo para la cultura de la democracia española.

4. Funciones culturales del discurso del héroe en comparación

La consideración de distintas constelaciones históricas del cine y de la Guerra Civil nos lleva finalmente a la conclusión de que el cine juega un papel importante dentro de la “mitomotórica” correspondiente a cada presente.²⁶ Precisamente en el trato con las categorías del héroe y de lo heroico puede mostrarse cómo cada época intenta explicarse a sí misma y su propio futuro. En este sentido, cada una de las tres representaciones de la Guerra Civil tratadas en este ensayo marca una etapa en la historia del cine español. A partir de *Sierra de Teruel* de André Malraux comienza una lucha por la memoria en nombre de una utopía humanista de carácter heroico. Esta labor es realizada, además, en unas condiciones históricas de máxima urgencia. Bajo las también difíciles circunstancias de la dictadura, Carlos Saura busca un ajuste de cuentas moral con los vencedores y reivindica la necesidad de los recuerdos. Esta obra no aborda solamente la contienda, sino además (y sobre todo) sus terribles efectos sobre la moralmente decadente sociedad franquista. David Trueba une, por su parte, una perspectiva individualista con un simbolismo masivo: mientras que el acto no llevado a cabo por el miliciano anónimo puede ser entendido como una oferta de reconciliación, en la figura del fascista se manifiesta el rechazo a cualquier ataque a valores tan importantes para la España contemporánea, como la democracia y el estado constitucional. En el homenaje al veterano de guerra Miralles que, con la bandera tricolor en la mano, parte hacia el combate en Francia, se puede detectar también una negativa a cualquier orientación puramente nacionalista del conflicto, así como también una afirmación de la “normalidad e integración europeas”. Indudablemente, los tres filmes tienen el mismo valor como “demarcaciones de una época”. En cambio, desde el punto de vista estético hay que llegar a una declaración más diferenciada. Visto desde esta perspectiva, aunque el filme *Soldados de Salamina* posee una gama de cualidades incuestionables —desde la fotografía monocromática hasta su original estructura narrativa, estas cualidades no alcanzan, sin embargo, la fuerza visual-mítica de *Sierra de Teruel*, o el potencial de influencia estilística de *La caza*.²⁷

Obras citadas

Álvarez Berciano, Rosa, y Ramón Sala Noguera. *El cine en la zona nacional 1936-1939*. Bilbao: Mensajero, 2000.

Assmann, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique* 65 (1995): 125-133.

- . *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 2002.
- Aub, Max. "L'histoire du film". *L'avant-scène cinéma* 385 (1989): 15-19.
- Best, Otto F. "Held, Heros". *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ed. Joachim Ritter. Vol. 3. Stuttgart/Basel: Schwabe&Co, 1974. 1043-1049.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Cercas, Javier y David Trueba. *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura. Javier Cercas — David Trueba*. Ed. Luis Alegre. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Cerisuelo, Marc. *Jean-Luc Godard*. Paris: Edition des quatre-vents, 1989.
- Crussels, Magí. *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.
- D'Lugo, Marvin. *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton: University Press, 1991.
- Ehrlicher, Hanno. "Batallas del recuerdo. La memoria de la Guerra Civil en *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002)". *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Eds. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana, 2007. 283-305.
- Godard, Jean-Luc. "Pierrot le fou". *L'avant-scène cinéma* 171/172 (1976): 71-111.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Gubern, Ramón. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- Harguindey, Ángel S. "Muerte y resurrección de Sánchez Mazas". *El país* 3.05.2002: http://www.elpais.com/articulo/cine/Muerte/resurreccion/Sanchez/Mazas/elpcinpor/20020503elpepicin_1/Tes [consultado mayo 2008]
- Hofstede, Geert. *Cultures and Organizations. Software of the Mind*. London: McGraw-Hill, 1991.
- Iguarta, Juanjo y Dario Paez. "Art and Remembering Traumatic Collective Events: The Case of the Spanish Civil War". *Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives*. Ed. James W. Pennebaker et al. Mahwah/New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997. 79-101.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford UP, 1960.
- La caza*. Dir. Carlos Saura. Act. Ismael Merlo, Alfredo Mayo, José María Prada, Emilio Gutiérrez Caba. 1965. VHS. *Antología del cine español*.

- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: Edition tranvía, 2004.
- Malraux, André. *Œuvres complètes II*. Ed. Marius-François Guyard et al. Paris: Gallimard, 1996.
- McLuhan, Herbert Marshall y Quentin Fiore. *War and Peace in the Global Village*. New York: McGraw-Hill, 1968.
- Michalczyk, John J. *André Malraux's "Espoir": The Propaganda/Art Film and the Spanish Civil War*. Mississippi: Romance Monographs, 1977.
- Monteath, Peter. *The Spanish Civil War in Literature, Film, and Art. An International Bibliography of Secondary Literature*. Westport/London: Greenwood Press, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke in drei Bänden*. Ed. Karl Schlechta. Vol. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997 (*Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Aph. 337).
- Oms, Marcel. *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*. Paris: Editions du Cerf, 1986.
- . "Ce qu'il reste de 'L'Espoir'...". *L'avant-scène cinéma* 385 (1989): 3-9.
- Paul, Gerhard. *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn/München: Schöningh/Fink, 2004.
- Sala Noguera, Ramón. *El cine en la España republicana durante la guerra civil (1939-1939)*. Bilbao: Mensajero, 1993.
- Soldados de Salamina*. Dir. David Trueba. Act. Ariadna Gil, Ramon Fontserè, Joan Dalmau, María Botto. 2003. VHS. Warner Home Video.
- Torres, Augusto M. *Diccionario Espasa Cine Español*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. "El sueño de los héroes". *El país* 3.9.2001: 11.
- Vernon, Kathleen M., ed. *The Spanish Civil War and the Visual Arts*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Virilio, Paul. *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. 1984. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.
- Wahnich, Sophie. "Les musées d'histoire du XX^e siècle en Europe". *Etudes. Revue de culture contemporaine* 403/1-2 (2005): 29-41.
- Winter, Ulrich, ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Yushimoto del Valle, Carlos. "Soldados de Salamina: Indagaciones sobre un héroe moderno". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 23 (2003).
- <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/salamina.html>>

Zunzunegui, Santos. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la filmoteca, 2002.

Notas

¹ Desde 1990, han aparecido entre otros los trabajos de Álvarez Berciano y Sala Noguer, Crussels, Monteath, Sala Noguer y Vernon.

² También *Sierra de Teruel* de Malraux es considerada hoy en día por unanimidad como un filme “español”. Compárese, por ejemplo, lo que dice al respecto Zunzunegui: “lo más sensato es afirmar que estamos ante un *film español de un autor francés*” (38). La elección de las películas para este ensayo va de acuerdo con la imagen común de la Guerra Civil actual marcada esencialmente por un punto de vista republicano. Consúltese el decisivo “canon liberal” de Monteath (XI-XXIV).

³ Un célebre defensor de la tesis sobre la propiedad de ciertos temas para el cine, frente a otros menos apropiados, es Siegfried Kracauer, quien afirma: “the screen attracts certain types of content, while being unresponsive to others” (262). Dentro de las premisas determinantes de su teoría según la cual el cine se destaca por su afinidad con la realidad física (“the medium’s affinity for actual physical reality”, 262s.) la guerra se considera como uno de los más “cinematic subjects” (57).

⁴ La investigación sistemática de esta simbiosis se ha emprendido sorprendentemente tarde. Paul Virilio, que aportó ideas clave a este campo con sus trabajos pioneros, observa en el prólogo de la nueva y extendida versión de su libro *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*: “Cet essai développe une approche encore inexistante ou presque, celle de l’utilisation systématique des techniques cinématographiques dans les conflits au cours du XX^e siècle.” (1)

⁵ Compárese McLuhan y Fiore, Virilio y Kittler, el último sobre todo en las páginas 115-182. Para ilustrar su tesis, Kittler utiliza una toma de *Sierra de Teruel* de Malraux (125).

⁶ Sobre el concepto de la memoria colectiva y las divisiones de la memoria cultural y comunicativa consultar Assmann, *Collective Memory*.

⁷ La propaganda y sus grupos destinatarios son más complejos en una guerra civil que en una guerra entre estados. La imagen estereotipada del enemigo no está marcada con claridad, al igual que la de los rivales, aliados o desertores.

⁸ En su teoría de la cultura, el psicólogo Geert Hofstede concede al héroe un papel principal como figura de identificación para la colectividad junto con otros tres puntos de encuentro: los valores, los rituales y los símbolos (7-10).

⁹ “Das Heroische besteht darin, dass man Großes tut (oder etwas in großer Weise *nicht* tut), ohne sich im Wettkampf *mit* Anderen, *vor* Anderen zu fühlen”. (Traducción de Javier Kafie).

¹⁰ Compárese la declaración de Crusells: “Es ridículo que de los 800 films que se han realizado en España entre 1990 y 1999, sólo una media docena tengan como protagonista a la Guerra Civil española” (19). Entre el 2001 y junio del 2003, Crusells señala otros ocho filmes (293).

¹¹ Consúltese Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, en donde argumenta sobre la generación como portadora de una memoria y experiencia específica (50s.). La relación entre ciclos de memoria y la representación de la Guerra Civil es investigada desde un punto de vista empírico-sociopsicológico por Iguarta y Paez (1997).

¹² Así lo comenta en *Diálogos de Salamina*, Javier Cercas, el autor de la novela en que se basa el filme: “Además, para el narrador de la novela, y yo sospecho que en gran parte para nuestra generación, la Guerra Civil es algo tan remoto como la batalla de Salamina” (144). Además Cercas y Trueba entienden su trabajo también como una respuesta al ‘pacto de olvido’ de la *transición* (128-130).

¹³ Existe también una polémica interna en el medio cinematográfico sobre el mito fundado por Malraux. A ella pertenecen *Le petit soldat* (1960), de Jean-Luc Godard, y *La guerre est finie* (1966), de Alain Resnais. El tema verdadero de *Le petit soldat* es, según Godard, “la nostalgie de la guerre d’Espagne” (Cerisuelo 62).

¹⁴ Más informaciones sobre la historia de la producción de este filme se pueden encontrar entre otros en Oms y Aub.

¹⁵ Entre otros, confróntese Michalczyk (133s.).

¹⁶ Una transcripción exacta del filme se encuentra en Malraux (458-556; ver también el anexo en las páginas 1584-1589).

¹⁷ Véase, por ejemplo, Gubern (35).

¹⁸ D’Lugo afirma lo siguiente al respecto: “National history is thus textualized in *The Hunt* within the terms of cinematic history” (57).

¹⁹ Compárese Crusells (303) y Ehrlicher (293ss.). Con la adaptación de Antón Reixas del bestseller de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (1998), llegó en el mismo mes una segunda adaptación literaria al cine que tematiza la Guerra Civil, en este caso en Galicia.

²⁰ La novela de Cercas recibió numerosos elogios, como por ejemplo el de Mario Vargas Llosa en *El País* y también críticas, como la de Ana Luengo, que reclama: “Desgraciadamente es en lo que queda el libro: en el

aprovechamiento estético de la Guerra Civil española, en el ensalzamiento de combatientes que no sabían por qué combatían y que, quizás por ello, manifiestan una finalidad efectista” (255).

²¹ Javier Cercas afirma en *Soldados de Salamina* que “aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo contase su historia, Miralles seguiría de algún modo viviendo” (208).

²² David Trueba dijo con respecto a eso: “Lo que más me excitó de la novela de Cercas es su trama contemporánea” (Harguindey 35).

²³ Respecto de las discusiones actuales sobre la Guerra Civil Española desde una perspectiva de las culturas de la memoria ver Gómez López-Quiñones y Winter.

²⁴ Sobre el discurso del héroe en la novela véase Yushimoto del Valle. La rehabilitación del concepto del héroe en la literatura actual no es un fenómeno singular. Sería muy útil, por ejemplo, repasar la novela de Assia Djebar sobre la memoria de la guerra en Argelia *La Femme sans sépulture* (2002). Esta tendencia corresponde con la insistencia de la historiadora y antropóloga francesa Sophie Wahnich, quien concluye que la mediación histórica en los museos franceses no debería ocultar una estética con inclinaciones heroicas y que debería intensificar la conmemoración de los héroes que cayeron en la lucha justa. Esto iría, a su vez, en detrimento de la exaltación contemporánea de las víctimas.

²⁵ Ya que Miralles es estilizado como instrumento de necesidad histórica cuya meta es la democracia, éste alcanza rasgos heroicos en el sentido hegeliano. Según Hegel (en *La razón en la Historia*) el héroe lleva a cabo lo que es necesario. En sus propios objetivos particulares se efectúa un propósito más general: la voluntad del espíritu universal. Véase al respecto Best (1046).

²⁶ Jan Assmann define la “mitomotórica” como fuerza creadora de la imagen propia y dirigente de la actuación que un mito tiene para un presente. Por otro lado, define el mito como “la referencia (preferentemente narrativa) al pasado que desde ahí alumbra el presente y el futuro” (*Das kulturelle Gedächtnis* 78). (Traducción de Javier Kafie).

²⁷ Agradezco la traducción del presente artículo a Javier Kafie.