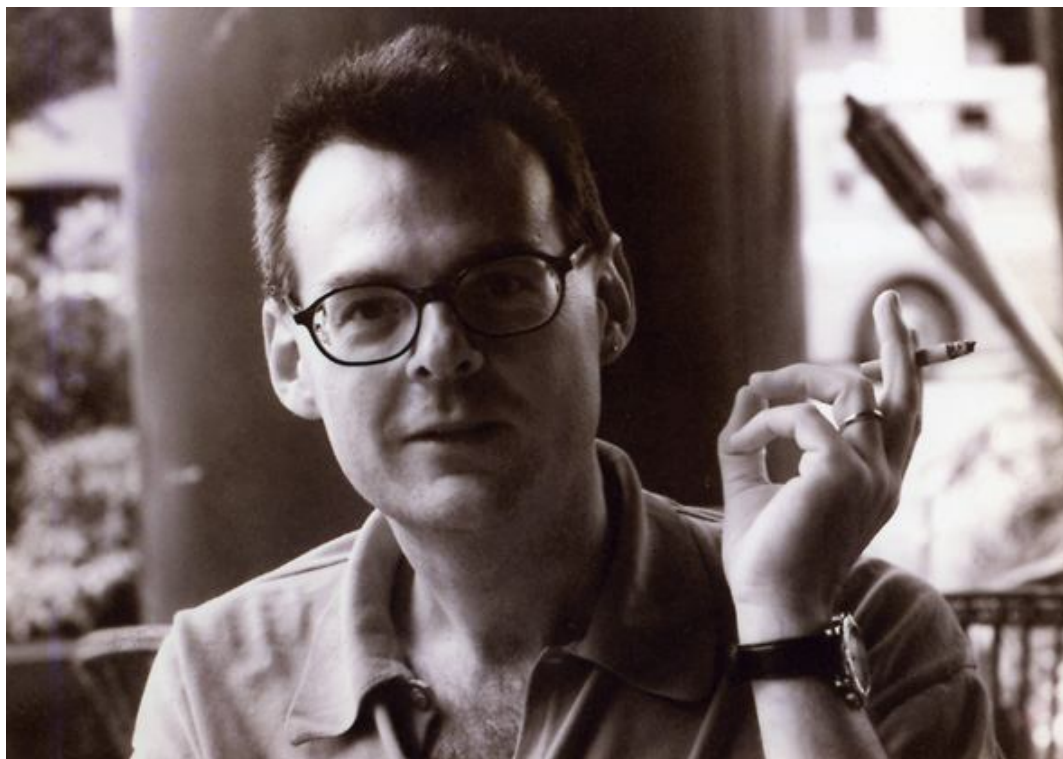


El mito y la memoria de la Guerra Civil Española. Entrevista al historiador de la cultura Vicente Sánchez-Biosca

por Natalia Taccetta y Mariano Véliz*



La Guerra Civil Española (GCE) constituyó uno de los terrenos privilegiados en los que se confirmó el valor de las imágenes en las batallas sociales e ideológicas. El período de entreguerras asistió a la consolidación de los medios masivos y las artes como mecanismos idóneos para promover determinadas transformaciones en las estructuras sociales y para propiciar ciertas conversiones en las concepciones de la subjetividad. En ese marco general, la GCE sobresalió como un espacio de experimentación donde se evaluaron las estrategias a las que podía apelarse para impulsar una instrumentación política del cine. El lugar de privilegio detentado por este acontecimiento en el contexto del siglo XX fomentó que se lo analizara

recurrentemente desde distintas perspectivas (la historia, la teoría política, la sociología). En las dos últimas décadas emergieron nuevos abordajes, como la historia cultural, que priorizaron el estudio de las representaciones audiovisuales de la GCE. Estos estudios requirieron la proposición de un nuevo aparato crítico y teórico que permitiera pensar sus particularidades. Así, categorías claves como el testimonio oral y el archivo documental debieron someterse a una revisión crítica exhaustiva.

En el conjunto de los vastos estudios sobre el tema se destacan los realizados por un notable historiador de la cultura (del cine en particular), Vicente Sánchez-Biosca. Docente en la Universidad de Valencia y director de Archivos de la Filmoteca, su trabajo de los últimos años configura uno de los intentos más logrados por afianzar el campo de la historia cultural de la GCE. A principios del siglo XXI, en coincidencia con el auge del fenómeno de la industria de la memoria expandido en España, publicó junto con Rafael Tranche su fundamental NO-DO. El tiempo y la memoria, un erudito y minucioso análisis del Noticiero Cinematográfico Español. Proyectado obligatoriamente en las salas cinematográficas entre 1943 y 1981, el valor de este noticiero no reside sólo en que conforma el mayor arsenal audiovisual de la España de la época, sino que se postula como un documento ineludible de la vida del franquismo. Sin embargo, el trabajo sobre el material condujo a Sánchez-Biosca a desafiar las interpretaciones tradicionales sobre este noticiero. A diferencia de su concepción habitual como un mero instrumento de la propaganda franquista, Sánchez Biosca descubre una voluntad diferente de aquella materializada en los documentales y noticieros realizados durante la GCE. Si éstos elaboraban una propaganda de choque, el surgimiento del NO-DO fue simultáneo al fracaso de las estrategias de la propaganda abierta. Por ese motivo, en el proceso de conformación del nuevo Estado, el cine debía adaptarse a un nuevo rol. Ya no podía subordinarse a la propaganda directa, sino que debía sumarse a la instauración de un proceso de socialización.

En busca de una mejor comprensión de este fenómeno, Sánchez-Biosca debió desarrollar un aparato crítico apropiado para analizar el material de

archivo al que se enfrentaba. Pero la proposición de este nuevo aparato requirió tanto la suspensión de los prejuicios corrientes como un detenido trabajo sobre el material audiovisual. El método de Sánchez-Biosca se centra en la exploración de técnicas interrogativas sobre su objeto. El material es explorado sistemática y profundamente hasta que deja ver aquello que había permanecido invisible hasta ese momento. En este caso, aquello que comienza a vislumbrarse en el NO-DO es “su esfuerzo por socializar a las masas, lograr su consentimiento, pautar lo decible y lo indecible sin la violencia a flor de piel”. Ante el repliegue de la propaganda tradicional, el noticiero franquista supone el desarrollo de un mecanismo de socialización efectivo y adecuado al clima de la posguerra.

El interés en el papel desempeñado por el cine en el marco de la GCE llevó al autor, nuevamente en colaboración con Rafael Tranche, a la escritura de El pasado es el destino, un abordaje del sistema de propaganda global implementado por el franquismo durante la GCE. En primer lugar, su análisis subraya la contribución del cine en la historia cultural del siglo XX. Sánchez-Biosca puntualiza la colaboración del cine en la construcción del carisma de los líderes políticos, en el desarrollo de la propaganda y la contra-propaganda y en la fundación de nuevos marcos estatales. De esta manera, su interés se orienta a privilegiar la dimensión pragmática del cine, su funcionalidad en distintas dimensiones del campo social. Entre ellas, Sánchez-Biosca destaca que el cine se convirtió en uno de los espacios en los que se disputaba la guerra. Por eso, en el contexto del fin de la GCE, el franquismo asignó al cine un lugar central en la construcción de sus mitos. Las pantallas cinematográficas devinieron el lugar en el que se visibilizaban los nuevos ritos y mitos, las ceremonias que formalizaban la nueva España.

Luego de sus aproximaciones a la propaganda, la mirada indagadora del historiador de la cultura focalizó su atención en dos categorías que aparecían recurrentemente en sus estudios: el mito y la memoria. En Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria, el autor formula una reflexión acerca de los múltiples lazos que vinculan estas dos nociones. En medio de las continuas

recuperaciones de la memoria de la guerra que se operaron en los últimos años en los campos de la producción historiográfica, estética y de los medios de comunicación, propone analizar el rol de los relatos, la fotografía y las imágenes audiovisuales en la fijación memorística. Para Sánchez-Biosca, junto a la Historia que se escribe con auxilio de la investigación documental, existen fijaciones colectivas de la memoria de la guerra que se imponen a través de los medios de comunicación. En este sentido, su libro permite plantear una serie de interrogantes. Entre ellos, si la víctima es necesariamente el mejor historiador, es decir que se permite cuestionar el privilegio epistémico atribuido a los testigos y sobrevivientes; cuáles son las herramientas apropiadas para dar cuenta del desplazamiento que condujo del interés por el protagonista político de la historia a la memoria del hombre común; cómo se articula el funcionamiento del mito como forma narrativa de pensamiento opuesta al logos y cuál es el rol específico de las imágenes en la elaboración de la memoria y la transmisión del mito. En este sentido, la producción teórica de Sánchez-Biosca se dedica a plantear respuestas para estas preguntas al mismo tiempo que desarrolla un arsenal categorial que resulta fundamental en el intento por reflexionar sobre estas problemáticas más allá de su incidencia en las representaciones de la GCE.

Natalia Taccetta y Mariano Véliz: Según su perspectiva, ¿el cine puede construir representaciones históricas que no mitifiquen el pasado?

Vicente Sánchez-Biosca: En una cinematografía de propaganda, el objetivo es inmediato, urgente, incluso performativo. Se trata de mostrar imágenes y decir palabras que produzcan actos. No se trata en sentido estricto de convencer, mediante la seducción o la razón, sino de provocar una acción. Sin embargo, esta inmediatez resulta insuficiente para dar cuenta de los relatos más robustos que sustentan el edificio de la propaganda. Para abordar éstos me he referido a la idea de mitografía, esto es, a la labor de escritura de los mitos. Claro que en cualquier film que aborda la historia subyacen estereotipos, convenciones, fórmulas más o menos conscientes. Sin embargo, hablar de

mito supone apuntar a los relatos más fuertes, los que sustentan una identidad nacional, los que dan sentido eterno a una lucha. Dicho en términos más claros, el mito es un relato sobre los orígenes y se expresa a la vez por vía emotiva y narrativa, por lo que desentrañarlo y analizarlo requieren una competencia y un esfuerzo.



N.T. y M.V.: En términos más generales, ¿cuál es la relación entre mito y memoria?

V.S.B.: He entendido el mito en una doble dimensión que remite al concepto aristotélico (en realidad, se remonta algo atrás, pero Aristóteles le da una formulación nueva) de *mythos*: por una parte, es una visión de los orígenes, de ese tiempo que está fuera del tiempo histórico y del que con humildad se retira la disciplina de la historia; por otro, implica trama, tejido en el que se traban conflictos variados y entrelazados. Es decir, el mito es un relato, pero un relato que abarca aquello que el discurso histórico le deja en sus manos. De ahí su

enorme poder. Por otra, el mito se expresa de manera ambigua, opuesta, si se quiere, al *logos* de la razón. La memoria es algo muy distinto: su sentido propio es individual y no colectivo. Sin embargo, es cierto que las representaciones colectivas crean un imaginario que, desde Maurice Halbwachs, ha ido tomando distintas formas y nombres. Lo significativo es la fuerza inusitada que la noción de memoria colectiva, histórica, ha adquirido en las últimas décadas, a menudo sin conciencia de que se trata de un oxímoron o, en el mejor de los casos, de un lenguaje figurado. Esto, unido al victimismo de nuestras sociedades y al declive de los valores épicos del heroísmo, ha convertido la memoria en un valor incuestionable, que no requiere de explicación. Se reclama lo singular de una experiencia, pero para definir, indirectamente, lo colectivo. En este sentido, puede decirse que la memoria se ha convertido en un mito de nuestro tiempo, un punto ciego al que, en algunos discursos, ha de someterse incluso la ley y la justicia, las conmemoraciones y los símbolos. Pero ¿cómo hacerlo si la memoria conserva algo inextricable de singularidad? Es necesario pasar la criba de la razón por ese concepto de memoria, fisurar su incuestionabilidad, deshacerla como mito nuevo.

N.T. y M.V.: Teniendo en cuenta que algunas imágenes surgidas en el marco del cine republicano durante la Guerra Civil fueron luego apropiadas por los franquistas¹, ¿es posible pensar en un proceso conflictivo de apropiación de las imágenes?

V.S.B.: Las primeras imágenes de propaganda nacionales durante la guerra civil española fueron, en realidad, contrapropaganda, es decir, utilización invertida de las imágenes del enemigo. La idea no surge en España, sino de una mente muy dotada para la propaganda como la de Goebbels. Así, con

¹ El devenir de las imágenes de *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936), considerado habitualmente el primer documental de la propaganda republicana, es ilustrativo al respecto. En él se muestra la ocupación de un convento salesiano por parte de los defensores de la República. Allí, los milicianos encuentran los cuerpos momificados de monjas y frailes torturados siglos atrás por las autoridades eclesiásticas. Si bien su exhibición pública enardece a quienes los ven, estas mismas imágenes fueron utilizadas más tarde por la contrapropaganda franquista para inculpar a los anarquistas de las barbaries cometidas.

imágenes y planos de la revolución bolchevique y los movimientos revolucionarios en todo el mundo, compuso el ministro de Hitler su tablero de denuncia. En toda propaganda de choque hay *otro*, un enemigo que es el espejo invertido, contra el que se sostiene todo el discurso. Lo curioso del nacionalsocialismo es que esto se manifestó en la imagen misma. Pero lo que fue matriz de su teoría se volvió contra Goebbels también. Los aliados, en su propaganda de guerra (piénsese en la serie norteamericana *Why We Fight*, Frank Capra, 1942-1944), concibieron las imágenes producidas por los nazis como su mejor arma de descrédito contra los autores. Todavía más, Goebbels mismo mandó rodar a las llamadas *Propagandakompanien* (PK) por todos los territorios ocupados tras el comienzo de la guerra mundial. Pues bien, las imágenes rodadas por ellos en la primavera de 1942 en el gueto judío de Varsovia jamás fueron utilizadas, probablemente porque juzgó el ministro de propaganda alemán que podían despertar la empatía hacia las víctimas en lugar de estimular el odio. Estas mismas imágenes fueron, efectivamente, utilizadas por los cineastas de la RDA (que las extrajeron de los archivos de la DEFA) para denunciar la inhumanidad de los verdugos alemanes ante los judíos y se encuentran en *Mein Kampf* (Erwin Leiser) o *Le temps du ghetto* (F. Rossif). Así pues, el montaje transforma el sentido de las imágenes. Esto es bien sabido. Pero la sutileza de los aparatos de propaganda nos permite analizar toda suerte de cambios: dejar las imágenes en estado puro sin intervenirlas, pero variando apenas un ligero detalle (la voz, la música...), analizarlas como hace el film-ensayo... El fenómeno reviste el máximo interés cuando las mismas imágenes son remontadas en direcciones bien distintas, contextos diferentes y según modas estéticas y éticas cambiantes. Esta migración de imágenes no sólo es analizable en el terreno duro de la propaganda, aunque es ahí, claro, donde su mecanismo es más visible.

N.T. y M.V.: ¿Cómo puede el cine contemporáneo aplicar esta lógica de recontextualización sobre el imaginario franquista? ¿Podría identificarse con esta operación las películas de Basilio Martín Patino²?

V.S.B.: Una estrategia es la del examen, la exploración de las imágenes del pasado. Pero la lógica audiovisual dominante en televisiones y documentales se empeña en tutelar estos planos, conducirlos melodiosamente por una voz *over*, darles un color afectivo por medio de la música. Sea cual sea la estrategia elegida, me parece necesario dejar hablar a esas imágenes, sostenerlas ante la vista, y distinguir esta experiencia a la que se somete al espectador actual respecto a los medios que el director utiliza para comprender, analizar, recorrer las imágenes. Es lo que hemos intentado hacer Rafael Tranche y yo en el documental que acompaña nuestro último libro *El pasado es el destino*. Se trata de las películas de propaganda franquistas de la guerra e inmediata posguerra: tienen limitaciones técnicas en el uso del sonido, en la captación de las batallas... ¿por qué suplirlas con un anacronismo manifiesto? Son ingenuas en muchos aspectos: ¿por qué hacerlas madurar de manera monstruosa para su época? Verlas tal y como fueron realizadas y montadas es una experiencia de extrañamiento del espectador actual para con el mundo que le rodea, pero es también una inmersión en el tiempo que trata de comprender. Desde luego, precisa de apoyaturas, indicaciones, claves, pero éstas no pueden obstruir la visión del original, mucho menos confundirse con él. Patino, en efecto, fue muy sensible a las imágenes del pasado: les reconocía peso y fuerza y jamás las vio como ilustración de un discurso venido de arriba. En el extremo opuesto de cuanto me parece legítimo milita un film como *Apocalypsis: Segunda Guerra Mundial* (National Geographic, 2009), coloreando las imágenes de la Segunda Guerra mundial.

² Si bien el inicio de la filmografía de Basilio Martín Patino se encuentra en el período franquista, sus principales obras pertenecen a la etapa de la transición democrática. En particular, tres de sus documentales resultan notables para pensar el abordaje del franquismo operado en ese contexto histórico: *Canciones para después de una guerra* (1976), *Queridísimos verdugos* (1977) y *Caudillo* (1977).

N.T. y M.V.: La mayor parte de sus análisis parte de la exploración exhaustiva de la producción audiovisual vinculada con la Guerra Civil Española ¿Hasta qué punto un mismo análisis sobre la configuración de los imaginarios sociales de la guerra o el exterminio son extrapolables a contextos distintos?

V.S.B.: En realidad, la originalidad humana en materia de actos y representaciones sociales es menos rica de lo que deseáramos. Y esto atañe también a los genocidios y las guerras. Por permanecer en el ámbito de mi competencia, las imágenes que sirvieron, en soporte fotográfico o cinematográfico, para representar algunos géneros del sufrimiento humano (bombardeos, exilio, evacuación de ciudades, represión, ejecuciones...) han ido circulando y construyendo modelos, que otros momentos y representaciones refrendarían o rehusarían y, por lo general, transformarían, basándose en los previamente existentes. ¿Por qué? Porque los ojos de Occidente quedaron fijados en las primeras representaciones fotoquímicas de la guerra. El último libro de Susan Sontag (*Regarding the Pain of Others, Ante el dolor de los demás*) es taxativo en este aspecto: el surgimiento del fotoperiodismo moderno (revistas ilustradas de nuevo tipo, con sus *photo-essays*, cámaras ligeras, circulación de noticiarios...) tiene su origen en la guerra española, justo cuando la población civil se convierte en objetivo militar. Ese encuentro entre los nuevos rostros de la guerra y la nueva mirada *en vivo* será un punto de no retorno para nuestra civilización de la mirada. Ahora bien, no todo estaba en la guerra de España: aparte de las dimensiones crecientes, la tortura, el terrorismo, el genocidio... no están representadas en España y los modelos tendrán que salir de otros conflictos. Por decirlo de manera gráfica, la guerra de España es la última guerra 'fotogénica': hay algo humano, puro, en esa mirada y esos objetos representados; por duras que sean algunas instantáneas y planos, la prueba de la náusea no es jamás rebasada. Compárese con las imágenes tomadas por las tropas aliadas en abril de 1945 en Bergen-Belsen, Mauthausen, Buchenwald... y se comprenderá cabalmente este decoro.



N.T. y M.V.: Usted atribuye una importancia central al testimonio en el desarrollo de políticas de la memoria. Al respecto, ¿qué formas adquirió el cine testimonial en la España de la transición democrática?

V.S.B.: La transición democrática es uno de los períodos más fascinantes de la España del siglo XX. Fue mitificado como una pieza

indivisible y sin conflictos y ahora vivimos el movimiento inverso: desmantelarlo. Pero responderé desde la perspectiva de la imagen y del cine, que es lo nuestro: mientras que la transición producía imágenes para el futuro sin ser demasiado consciente de su importancia, sus imágenes del pasado fueron de segundo grado, esto es, construyó discursos metalingüísticos, reflexivos, cuyo objeto no era la realidad del franquismo, de la guerra civil, de la historia de España, sino los discursos que el franquismo había construido sobre todos esos objetos. Fueron discursos sobre discursos, imágenes que montaban y desmontaban otras imágenes. Fue un discurso analítico, en el sentido, permítaseme la asociación, del primer cubismo respecto a las composiciones pictóricas naturalistas anteriores. *Caudillo* (Patino, 1977), por ejemplo, es un desmontaje de *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), *Canciones para después de una guerra* (Patino, 1976) fue más compleja porque construía su discurso doliente sobre imágenes de consumo precario de los cuarenta y cincuenta, *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1979) reescribía los rostros de los protagonistas de la guerra preparándolos para un segundo asalto, el regreso a la vida política o el final de la misma en el caso de los jefes del régimen. En este sentido, el cine de la transición sólo fue testimonial en lo que se refería a su presente y analítico en lo que se refería a las urgencias de deshacer décadas de un imaginario franquista.

N.T. y M.V.: Partiendo de la relación entre cine e historia, ¿en qué sentido la imagen cinematográfica puede ser un documento o un monumento?

V.S.B.: La cuestión es compleja. En primer lugar, el cine es un documento que sólo se puede hacer hablar en relación con otros múltiples documentos. No sólo porque ayudan a comprenderlo, sino porque sus imágenes se deslizan entre los *media* de cada época (fotografía, prensa gráfica, cartelística, noticiarios con intercambio, documentales, televisión, internet...), además de deslizarse en la línea diacrónica, en el tiempo. Pero es un documento que requiere ser examinado con competencias específicas: su textura, su formato, sus condiciones de rodaje (horizonte de expectativas)... A menudo, los documentales históricos utilizan estas fuentes como mera ilustración y los historiadores que ofician de asesores se limitan a verificar que no hay errores en los datos; los historiadores de las imágenes rara vez son convocados. Ahora bien, la evanescencia de este material filmico puede también convertirse en un lugar de memoria, en un monumento, que no se pone al servicio de una construcción discursiva, sino que es contundente en sí. Eso es, por ejemplo, *El triunfo de la voluntad*, (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) para el ceremonial nacionalsocialista, el culto del líder, la religión política alemana... Eso es, en un sentido distinto, *Shoah*, la película de Claude Lanzmann (1985) porque construye un documento allí donde no había prácticamente huellas. Y curiosamente estas películas son tratadas más tarde como materia. Algunos films de Rithy Panh sobre el genocidio perpetrado en la Kampuchea democrática entre 1975 y 1979, por ejemplo *S-21* (2003), han sido utilizados como documentos para los procesos de Duch, el director de la prisión de Tuol Sleng, pero son en realidad monumentos indestructibles donde se reconstruye como bloque lo que antes eran metonimias del crimen.

N.T. y M.V.: ¿Bajo qué condiciones el cine puede convertirse en una fuente para la escritura historiográfica?

V.S.B.: El cine siempre es una fuente para la escritura de la historia. Lo es el cine de propaganda y el de ficción; lo son las falsificaciones más inmorales

como las más rigurosas producciones. La cuestión radica en cómo leer esa fuente. Los historiadores han dedicado un enorme esfuerzo a la crítica de fuentes escritas, a la evaluación de las mismas por medio de la paleografía y otras disciplinas. Sin embargo, las fuentes artísticas plantean otros problemas que los historiadores generalistas han abordado cuando faltaban las principales. Es sorprendente cuánto contribuyó la iconografía medieval y los cantones de gesta a la comprensión del Medioevo. Sin embargo, desde finales del siglo XIX, el historiador se enfrenta a la saturación de fuentes, a la multiplicidad de las mismas. La cuestión es qué preguntas hacer al cine para que diga o apunte algo original respecto a otras fuentes o que las confirme de una manera distinta o particular. Ello requiere saber cómo interrogar las películas o, mejor, cada género de películas. Por poner un ejemplo, los descartes de un film de propaganda o documental pueden ofrecer una información más rica que un film bien concluido y estéticamente satisfactorio sobre la mirada de los operadores hacia los personajes representados, sobre las condiciones de rodaje, sobre las pautas que decidieron seguir. O bien: un film de familia resulta revelador sobre la relación entre lo público y lo privado, precisamente porque está pensado para no convertirse en público jamás. Por esto, el trabajo del historiador del cine es muy delicado y requiere de la competencia del archivista fílmico, del historiador general, del técnico de laboratorio, del estudioso de las formas...

* Natalia Taccetta: UBA – CONICET/IIGG, Instituto de Investigaciones Gino Germani, ntaccetta@gmail.com. Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA), maestranda en Sociología de la Cultura en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) y doctoranda en Ciencias Sociales de la UBA. Docente universitaria en la U.B.A. y en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Participa de diversos proyectos de investigación en el marco institucional de la UBA y del programa *Metahistorias*, sobre nuevas filosofías de la historia.

Mariano Veliz: UBA - Instituto de Estudios del MERCOSUR, marianoveliz@gmail.com. Magister en Análisis del Discurso por la UBA, Licenciado y Profesor en Artes de la UBA y doctorando de la misma universidad. Docente universitario en las carreras de Artes, Letras y Diseño de Imagen y Sonido de la UBA. Participa de un programa de investigación sobre latinoamericanismo.