

# Los agujeros del 'relato real'. Usos del archivo y del testimonio en *Soldados de Salamina* (Cercas/Trueba)

JAUME PERIS BLANES

octubre 2012

139

## Los agujeros del 'relato real'. Usos del archivo y del testimonio en *Soldados de Salamina* (Cercas/ Trueba).

El artículo analiza el diferente uso de los materiales de archivo y los testimonios en la novela de Javier Cercas y la adaptación cinematográfica realizada por David Trueba. El texto original proponía la idea de un relato real para representar la compleja relación entre hechos históricos y ficción. El autor reflexiona sobre el modo en que el film de Trueba pretendió trasladar esa idea a la narración cinematográfica y sobre las contradicciones que implica el peculiar uso de la estética documental en la película.

**Palabras clave:** testimonio, archivo, memoria cultural, Javier Cercas, David Trueba.

## The Holes of 'True Tale'. Uses of Archive and Testimony in *Soldiers of Salamina* (Cercas/Trueba)

The article analyzes the difference between the uses of archive and testimony in Javier Cercas' novel and its filmic adaptation by David Trueba. The original text proposed the idea of a 'true tale' as a way of representing the complex relationship between historical events and fiction. The author aims to consider the way Trueba's film tried to translate it to its visual and narrative work.

**Keywords:** Testimony, archive, cultural memory, Javier Cercas, David Trueba.

En la primavera del año 2001 salió publicada *Soldados de Salamina*, la tercera novela de Javier Cercas, profesor de literatura en la Universitat de Girona y colaborador habitual de la sección catalana de *El país*. La novela narraba la historia de un escritor en crisis —una ficcionalización del propio Cercas— refugiado en la práctica del periodismo que, debido a una suma de azares, daba con



*Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)

la olvidada historia del fusilamiento frustrado del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas<sup>1</sup> en los últimos compases de la Guerra Civil y decidía escribir un ‘relato real’ a partir de ella. Una vez terminada la investigación histórica que lo abasteciera de los materiales con los que armar el relato, una larga conversación con Roberto Bolaño le haría consciente de dónde radicaba su debilidad: la ausencia de un héroe que, en la historia del fusilamiento y la posterior huida de Sánchez Mazas, no podía ser otro que el alegre miliciano del V Cuerpo del Ejército del Ebro, comandado por Líster y que, encargado de perseguirlo, le había dejado marchar tras hallarlo escondido e indefenso tras unos matorrales cercanos al Santuario de Nuestra Señora del Colell.

Así, la novela se planteaba como el relato de su propia elaboración, lo que le permitía reflexionar sobre la ética de la escritura a través de una ficcionalización de su triple filiación —literaria, periodística y ensayística—, que se concretaba en el concepto de ‘relato real’ con el que Cercas trataba de teorizar su propia propuesta narrativa<sup>2</sup>: “Será como una novela. Solo que, en vez de ser todo mentira, será todo real”<sup>3</sup>. De ese modo, desplazaba la idea de lo literario al terreno de la elaboración discursiva, como si el concepto hiciera referencia a un tono, a una manera de narrar y a una batería de procedimientos de composición, pero se desvinculara de la idea de ‘ficción’.

Lo cierto es que esta idea presentaba una aparente paradoja: mientras efectivamente el trabajo de escritura del Cercas personaje procesaba los diferentes materiales ‘reales’ —bibliografía, documentos de archivo, fotografías, testimonios— para reconstruir narrativamente unos hechos que habían ocurrido

1 La investigación sobre Sánchez Mazas conectaba con el renovado interés que la crítica y la historia literarias han mostrado en la última década por los escritores falangistas, tratando de construir una mirada nueva sobre sus figuras públicas y su producción literaria. Pueden consultarse, sin ningún afán exhaustivo, el clásico de Trapiello: *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994, o los estudios más recientes de Jordi Gracia: *La revolución silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004, o Santos Juliá: “¿Falange liberal o intelectuales fascistas?”, en *Claves de Razón Práctica*, n. 121 (2002), pp. 4-13, así como el capítulo octavo de su *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004.

2 Ya había utilizado ese concepto anteriormente en diversas ocasiones, en especial para titular su recopilación de artículos y crónicas *Relatos reales* (Barcelona, Acantilado, 2000), en el que, además, se recogía el ‘relato real’ que daría pie a la investigación de la novela: “Un secreto esencial”, que había aparecido originariamente en la edición catalana de *El País* el 11 de marzo de 1999.

3 Javier Cercas: *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 68.

hacia sesenta años, las experiencias de ese personaje —su situación personal, su encuentro con Bolaño, la entrevista con Miralles...— pertenecían al terreno de la ficción, aunque presentaban la apariencia de un 'relato real', y así podía ser entendido por los lectores. La proliferación de elementos que apuntaban a construir un 'efecto de realidad' —la referencia a elementos reconocibles del Cercas público, sus antiguas novelas, las descripciones pormenorizadas de sus encuentros con conocidos intelectuales, el tono documental de la escritura...— podía ser leída en continuidad con ese concepto de 'relato real' al que el personaje Cercas fiaba la ética de su escritura.

Ese sutil cuestionamiento de las relaciones entre la narración ficcional y la no-ficcional<sup>4</sup> no significaba, sin embargo, el borramiento de la diferencia entre ambas. Por el contrario, la novela ficcionalizaba la escritura de un 'relato real' —el del fusilamiento de Sánchez Mazas y las circunstancias que lo envolvieron— que efectivamente era tal, y que se basaba en testimonios y documentos reales que la novela reproducía en parte, y que analizaba e interpretaba seriamente para reconstruir los hechos sobre los que pivotaba el relato.

La vida pública de Sánchez Mazas anterior y posterior a la guerra es bien conocida: su rol en la fundación de Falange Española, su invención del grito 'Arriba España', su participación de la composición del 'Cara al Sol', su estrecha amistad con José Antonio Primo de Rivera, su desempeño como ministro sin cartera en los primeros gobiernos de Franco, eran hechos que el 'relato real' se limitaba a consignar, ya que lo que le interesaba realmente era lo que había mediado entre esos dos periodos:

*Su peripecia durante los meses previos a la contienda y durante los tres años que duró esta solo puede intentar reconstruirse a través de testimonios parciales —fugitivas alusiones a memorias y documentos de la época, relatos orales de quienes compartieron con él retazos de sus aventuras, recuerdos de familiares y amigos a quienes refirió sus recuerdos— y también a través del velo de una leyenda constelada de equívocos,*

*Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)



*contradicciones y ambigüedades que la selectiva locuacidad de Sánchez Mazas acerca de ese periodo turbulento de su vida contribuyó de forma determinante a alimentar. Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables*<sup>5</sup>.

4 Ese sería uno de los aspectos de la novela más valorados por la comunidad literaria, especialmente en las notas del propio Bolaño (quien escribiendo la reseña de un libro en el que aparecía como personaje rizaba todavía más el rizo borgiano de la novela: "La última novela de Javier Cercas" recogida en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004) y Vargas Llosa ("El sueño de los héroes" en *El País*, 3 de septiembre de 2001, p. 16).

5 Op. cit. p. 89.

El trabajo de análisis, contraste e interpretación de esos ‘testimonios parciales’ ocuparía, pues, gran parte de la elaboración de ese ‘relato real’ que, a la postre, no era más —ni menos— que un conglomerado de conjeturas en el que los hechos realmente ocurridos se presentaban ocultos tras una pantalla de versiones contradictorias, envueltos en una batalla de interpretaciones que impedían decidir con certeza la veracidad de los acontecimientos. Así, en un gesto curioso, la novela modalizaba su parte ficcional —la situación personal de Cercas, los vericuetos de su investigación, la conversación con Miralles...— con un tono asertivo, en cuya profunda ironía no era legible, sin embargo, ninguna duda sobre la veracidad (dentro del universo novelesco) de los acontecimientos que narraba; del otro lado, elegía un modo conjetural, dubitativo e incierto para narrar la historia real del fusilamiento y la huida de Sánchez Mazas. Ese contraste en la modalización de ambas historias, en el que se jugaba buena parte de la efectividad de la novela, no implicaba el borrado de los límites entre la realidad y la ficción, sino por el contrario una puesta en relato de su diferencia.

En el caso del relato real sobre Sánchez Mazas, además, el proceso al que Cercas sometía a los diferentes ‘testimonios parciales’ que daban cuenta de algún aspecto de su vida, revelaba una ética determinada frente al propio discurso y frente a aquellos, ajenos, de los que este se abastecía. En primer lugar, confrontaba las diferentes versiones que envolvían como una nebulosa cada acontecimiento<sup>6</sup>, tratando de contextualizarlas y pensando en los intereses a los que cada una de ellas era funcional. En segundo lugar, trataba de despejar, aunque de un modo vacilante, la posible veracidad de cada una de ellas, o solamente su verosimilitud a la luz de la cadena de acontecimientos en la que se inscribían<sup>7</sup>. En tercer lugar, proponía hipótesis, no verificables pero coherentes, en el interior de las cuales los documentos, narraciones y testimonios que había hallado se hicieran inteligibles<sup>8</sup>.

En pocas palabras, en su intento por reconstruir los movimientos de Sánchez Mazas durante la Guerra Civil, Cercas trataba de historizar los documentos y versiones que ofrecían alguna pista sobre ellos, dotándolos así de la densidad política que el paso del tiempo y la mirada indiferenciadora de la cultura actual les había retirado. Dicho de otro modo, Cercas trataba de restituir la *autoría* a cada uno de los documentos, imágenes o testimonios de los que se abastecía para construir el relato; no necesariamente en el sentido literal del término, sino en el moral: esto es, el punto de vista desde el que cada uno de esos ‘testimonios parciales’ había sido producido, la visión del mundo que en su tiempo habían expresado.

6 “En los días que siguen Sánchez Mazas se reúne con representantes de otros grupúsculos de la quinta columna, y una mañana, mientras se dirige al Iberia (...) lo detienen agentes del SIM. Estamos a 29 de noviembre de 1937; *las versiones de lo que a continuación ocurre difieren. Hay quien sostiene* que el padre Isidoro Martín (...) intercedió en vano por él ante Manuel Azaña, que también fue alumno suyo en aquella institución. *Julián de Zugazagoitia (...) afirma* que propuso al presidente Negrín canjearlo por el periodista Angulo, y que Azaña le insinuó la conveniencia de cambiar por el escritor unos comprometedores manuscritos suyos que obraban en poder de los facciosos. *Otra versión sostiene* que Sánchez Mazas ni siquiera llegó a estar en Barcelona, porque después de su paso por la embajada de Chile se refugió en la de Polonia, momento en el cual Azorín medió para librarle de una condena a muerte. *Incluso hay quien afirma* que Sánchez Mazas fue canjeado en el curso de la guerra. *Estas dos últimas hipótesis son erróneas; casi con total certeza, las dos primeras no*”. Op. cit. p. 95, la cursiva es mía.

7 “Porque justifica el dudoso comportamiento ulterior de Sánchez Mazas, cabe poner en tela de juicio la veracidad de esta versión; también cabe imaginar que no sea falsa”. Op. cit., p. 90.

8 “Sin embargo, Sánchez Mazas no fue condenado a muerte. El hecho es extraño; quizá solo una nueva intervención *in extremis* de Indalecio Prieto puede explicarlo”. Op. cit., p. 95.

En una época —la nuestra— de reciclaje masivo, una de las operatorias dominantes de la cultura consiste en insertar imágenes, sintagmas expresivos o fragmentos de discurso en tramas de sentido nuevas, sin preguntarse por el contexto de significación en los que estos han visto la luz<sup>9</sup>. Lo que desaparece pues de esos conjuntos significantes en circulación es la noción de autoría, no en el sentido biográfico o psicológico del término, sino en su sentido político, esto es, el carácter performativo, histórico, de una intervención discursiva concreta.

El trabajo de Cercas, que buceaba en ese magma de discursos inconexos, ininteligibles en su politividad y a veces casi legendarios sobre la figura de Sánchez Mazas, consistía por el contrario en restituir en la medida de lo posible la historicidad de los enunciados de los que se hacía cargo, inscribiéndolos en la batalla de significaciones y versiones en la que habían nacido. La clave de la construcción de su 'relato real' se hallaba precisamente en ello.

\* \* \*

Pocas novelas en las últimas décadas tendrían un éxito como el que en poco tiempo cosechó *Soldados de Salamina*. Tanto la crítica literaria y los medios de información como el mercado editorial y los lectores aplaudirían una obra que, en palabras de George Steiner, “debería convertirse en un clásico”<sup>10</sup>. La citadísima frase de Steiner resumía, de hecho, un movimiento en el que gran parte de la comunidad literaria resultaría implicada: la rapidísima monumentalización de la obra de Cercas<sup>11</sup> y su patrimonialización por el campo cultural español.

A ese movimiento no fue ajeno, por supuesto, la adaptación cinematográfica de la novela. Si fulgurante había sido su éxito literario, más todavía lo fue la decisión de David Trueba de hacerse con los derechos de adaptación y de Lola Films y Fernando Trueba de encargarse de la producción: solo un año después de la publicación del libro comenzaba el rodaje.

La película de Trueba organizaba los materiales del relato original articulando cuatro tipos de imágenes y retóricas narrativas diferentes: en primer lugar, las que constituían la narración de los avatares de la protagonista —el Javier Cercas de la novela era sustituido por Lola Cercas, interpretada por Ariadna Gil—, de un tono naturalista y voluntariamente despojado de virtuosismos; en segundo, las imágenes en tonalidad grisácea y evocativa de un tiempo otro que mostraban el periplo de Sánchez Mazas —interpretado por Ramón Fontseré— servían de contrapunto a la historia anterior, reconstruyendo los acontecimientos sobre los que se estaba investigando; en tercer lugar, las imágenes de archivo, que

9 Una reflexión estimulante sobre ello, aplicada a la circulación de imágenes de la Guerra Civil, se halla en el artículo de Vicente Sánchez-Biosca y Sonia García López “Imágenes en migración: políticas de la reapropiación icónica en la Guerra Civil Española” en *Política y (po)ética de las imágenes de guerra* (coord. Antonio Monegal), 2007, pp. 112-132: “la noción de reciclaje nace de una pregunta: ¿qué hacer con la acumulación desbordante de objetos, discursos y, a la postre, restos del pasado que nuestra sociedad de vocación museística ha ido minuciosamente preservando y que, por así decir, ya no tienen cabida en ella, pero que nadie, en una era de saturación, se resigna a suprimir?” Así el reciclaje postmoderno “afirma con orgullo y descaro que no existe propiedad privada alguna sobre los discursos, que es legítimo tomarlos de un arsenal común, de un océano magmático y global y hacerlos hablar”.

10 Según recogía la contraportada de la novela, el amplio abanico de intelectuales de prestigio que elogiaron la novela incluía nombres del calibre de los citados Vargas Llosa y Bolaño, pero también de figuras internacionales como J. M. Coetzee, S. Sontag o D. Lessing, además, claro, del propio G. Steiner.

11 En su impresionante novela posterior, *La velocidad de la luz* (2005), Cercas ficcionalizaría ese proceso, como una de las causas de la brutal caída subjetiva que en ella se narraba.



*Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)

servían de apoyo a las palabras de la protagonista al explicar la historia del escritor falangista, y que en ocasiones eran retocadas para sustituir la imagen histórica de Sánchez Mazas por la del actor Fontseré que lo encarnaba en la ficción; por último, los testimonios de los testigos reales de los días de Sánchez Mazas en el bosque —Joaquim y Jaume Figueras, Daniel Angelats y María Ferré— que ya habían aportado su voz a la novela<sup>12</sup>.

Detengámonos en cada una de ellas. En primer lugar, el film tenía un gesto paradójico con respecto al personaje principal: por una parte, lo convertía en una mujer, fiando su interpretación a Ariadna Gil —lo más parecido a una estrella cinematográfica que pueda hallarse en el cine español<sup>13</sup>—; por otra, mantenía todos los elementos que, en la novela, servían para construir la ficción de que el personaje Cercas era el mismo que el escritor real Javier Cercas —el apellido, las referencias a sus libros, a sus artículos, añadiendo ahora la filmación en la Universidad de Girona, donde trabaja... ¿Qué sentido tenía, en ese contexto, resguardar todos esos elementos que producían el efecto de continuidad entre la ficción y la realidad si ya la propia elección de Ariadna Gil cortocircuitaba cualquier ilusión de identidad entre el personaje y el autor?

Aclaro que no se trata aquí de una cuestión de ‘fidelidad’ a la novela, sino de funciones narrativas y de estrategias de sentido. Es decir, ¿cuál era la función de esos elementos de continuidad entre el Cercas real y el Cercas personaje que habían poblado la novela, pero que en el film carecían de la posibilidad de generar una ilusión de realidad? Por una parte; el mantenimiento de esos elementos parecía ser un guiño cómplice, erudito y juguetón al texto original; por otra, esos elementos hacían más visible la distancia entre el Cercas real y la Lola Cercas interpretada por A. Gil, y se constituían involuntariamente en metáforas del propio proceso de ficcionalización al que la película sometía a una historia que se proponía como real. Esto es, la insistencia del film en reproducir los procedimientos argumentales por los que la novela producía su ‘efecto de realidad’ generaba, sin embargo, el efecto contrario: la distancia entre el Cercas real y la Lola Cercas de la película se acentuaba<sup>14</sup>, subrayando de ese modo el trabajo de elaboración ficcional al que el personaje era sometido.

12 A ello habría que añadir, además, las imágenes en Super 8 y de factura familiar tomadas ficticiamente en el camping catalán Estrella del Mar. Si bien esas imágenes revisten menos interés para los objetivos de este análisis, indican hasta qué punto Trueba optaba por la acumulación de soportes visuales y estrategias retóricas diferentes, no siempre articuladas con sutileza.

13 Esto es, una actriz perfectamente reconocible en tanto tal por el público y que, además, lleva adherida a su trabajo actoral una serie de significaciones satelitales ligadas a su vida pública —entre ellas, ser la mujer del director— y a sus actuaciones anteriores.

14 Algo que no hubiera ocurrido si el film hubiera decidido prescindir de esas referencias al escritor de la novela original.



En segundo lugar, la reconstrucción del periplo de Sánchez Mazas se presentaba en una tonalidad grisácea y metalizada, oscura pero muy contrastada, que estilizaba la representación distanciándola estéticamente de la textura naturalista de la historia de Lola Cercas a la que servía de contrapunto narrativo. Surgiendo de la investigación y la escritura



*Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)

de esta y de la voz de los testigos que ella había convocado, la historia del deambular de Sánchez Mazas seguía, en un principio, el ritmo de los hallazgos de la protagonista, pero poco a poco alcanzaba una cierta autonomía que le llevaba, por momentos, a construir imágenes de las que la propia investigación necesariamente carecía. Lo cierto es que el carácter indexal<sup>15</sup>—, firmemente asertivo de la imagen cinematográfica—que es, en definitiva, registro— daba cuerpo y volumen a la historia posible de Sánchez Mazas que la protagonista iba desarrollando: el carácter conjetural, hipotético, que los acontecimientos habían tenido en la novela de Cercas se desplazaba aquí hacia una ficción reconstructiva<sup>16</sup>— en la que nada escapaba a la dramatización: todo podía ser puesto en escena con igual soltura y asertividad, independientemente de la fuente de la que procediera.

La textura de esas imágenes de recreación, de un gris tan matizado que se acercaba a una suerte de blanco y negro contemporáneo, la hacía confundirse, por momentos, con las imágenes de archivo a las que el film recurría en su reconstrucción del ambiente de los años treinta. De hecho, en algunos instantes del film pareciera que, para aquellos momentos históricos de los que no existen imágenes de archivo, la tarea del narrador cinematográfico fuera inventarlos. Hace tiempo que Claude Lanzmann alertó sobre el uso de las imágenes reconstructivas para la ilustración del relato de los testigos por la vo-

15 Bill Nichols hablaba del 'modo indicativo' de la imagen cinematográfica, para resaltar la ilusión de factualidad de lo que en ella se muestra. Esto es, la imagen cinematográfica no conjetura sobre aquello que muestra, simplemente lo afirma. Salvo, claro está, en elaboraciones muy sutiles a las que el film de Trueba, desde luego, no recurría. Véase *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*, Barcelona, Paidós, 2000.

16 La escena en que Angelats sorprende a Sánchez Mazas contándole su historia a Figueras y que la película pondrá en escena con convicción, provenía sin embargo del testimonio de Angelats, del que Cercas había escrito: "En cuanto a Angelats, cuya memoria es más vacilante que la de Figueras, su testimonio no contradice, sin embargo, al de su amigo de entonces y de todavía; si acaso, lo complementa con varios detalles anecdóticos (Angelats, por ejemplo, recuerda a Sánchez Mazas escribiendo con un lápiz minúsculo en su libreta de tapas de color verde oscuro, lo que quizá prueba que el diario del escritor es contemporáneo de los hechos que narra) y con uno que quizá no lo sea. Como suele ocurrir con la memoria de algunos ancianos que, porque están a punto de quedarse sin ella, recuerdan con mucha más claridad una tarde de su infancia que lo sucedido hace unas horas, en este punto concreto la de Angelats abunda en pormenores. Ignoro si el tiempo ha puesto en la escena un barniz novelesco; aunque no puedo estar seguro de ello, tiendo a creer que no, porque sé que Angelats es un hombre sin imaginación; tampoco se me ocurre qué beneficio podría obtener él —un hombre cansado y enfermo, a quien no quedan muchos años de vida— al inventar una escena así", op. cit., p. 119.

luntad inherente a estas —y profundamente enraizada en nuestra cultura— de producir falsos archivos. En el caso del film de Trueba esa voluntad era, digamos, militante: no solo las imágenes reconstructivas convivían con documentos de archivo reales, y se les otorgaba una función equivalente y un mismo valor en la construcción del relato, sino que además muchas de estas imágenes de archivo habían sido modificadas, hábilmente trucadas, para que no desentonaran con las anteriores.

Esto es, en la mayoría de imágenes de archivo en que aparecía Sánchez Mazas este había sido eliminado y sustituido por Ramón Fontseré imitándolo. De ese modo, junto a imágenes reales de José Antonio o Franco aparecía el actor catalán —reputado, precisamente, por su recreación de personajes reales en el teatro— interpretando a Sánchez Mazas en imágenes voluntariamente deterioradas o superpuestas a imágenes de archivo reales que a causa de ello resultaban indiscernibles de estas. Dado que en la ficción reconstructiva sobre el periplo de Sánchez Mazas este era interpretado por Fontseré, las imágenes de archivo —a las que aparentemente la película daba un estatuto de prueba documental— deberían, sin embargo, ser modificadas para que se adecuaran a las leyes internas de la dramatización de la historia a la que la película se consagraba<sup>17</sup>. Esta era la ideología estética a la que el film se entregaba: que la foto de archivo no rompiera el *raccord* de la ficción reconstructiva; que los acontecimientos históricos no desvirtuaran la coherencia interna de la ficción que trataba, aparentemente, de darles un sentido.

De ese modo, Trueba se servía del archivo de imágenes de los años treinta como si estas fueran universalmente accesibles y su sentido dependiera únicamente del sintagma expresivo en el que se inscribieran; esto es, como si carecieran de autoría, de un contexto de enunciación y de una función en la lucha de sentidos que conmovió a España en esos años. Curiosamente, Trueba hacía por momentos un interesante uso político de esos documentos visuales<sup>18</sup> pero al mismo tiempo obviaba su historicidad, convirtiéndolos en materiales maleables y perfectamente modulables por la enunciación cinematográfica para hacerlos significar a voluntad, sin cuestionarse sobre el sentido político que habían tenido en su origen.

El hecho de que, además, ese repertorio de imágenes del pasado fuera susceptible de modificación y trucaje implicaba que su función no era la de constituir documentos verificables y con un cierto valor probatorio, sino la de aludir a un ‘ambiente de época’ en el que las imágenes tomadas por los milicianos, la propaganda fascista y

*Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)



17 En las escenas extras incluidas en el DVD, podemos ver el documento original en que Sánchez Mazas narra su fusilamiento y su huida para el Noticiero Español y la versión reconstruida en que este es interpretado por Ramón Fontseré, en un alarde técnico e interpretativo que revela la atracción de todo el equipo de la película por ese tipo de simulaciones técnicamente perfectas.

18 No de otra forma puede entenderse la inclusión del fragmento en el que José Antonio Primo de Rivera desglosaba todos los tópicos fascistas en torno a los separatismos vasco y catalán, que en 2003 no podían dejar de remitir al discurso oficial del gobierno de Aznar: “España ha venido a menos por la división engendrada por los separatismos locales (...) cuando España encuentre una empresa colectiva capaz de superar todas esas diferencias, España volverá a ser grande como en sus mejores tiempos”.



las imágenes trucadas de Fontseré formaban parte de un magma icónico ininteligible políticamente, pero que remitía a un convulso tiempo otro, tecnológicamente arcaico, del cual era imposible historizar sus conflictos, pero no imitar su estética<sup>19</sup>.



*Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)

En el *making of* del film, tanto Javier Cercas como David Trueba respondían a la pregunta sobre la relación entre la realidad y la ficción en sus relatos, y a pesar del marco poco propicio a sutilezas en el que se inscribían sus respuestas, estas eran perfectamente coherentes con las narraciones que ambos habían presentado:

*En realidad todo es real y todo es ficción. Todo es real porque los personajes tienen nombres reales, los hechos ocurrieron realmente, las fechas son exactas hasta donde yo he sabido. Pero todo es ficción porque todo está manipulado literariamente* (Javier Cercas).

*Yo soy de los que piensan, y con respecto a la novela de Javier también lo pienso, que no existe la realidad y la ficción en la literatura y en el cine: todo es ficción* (David Trueba).

Aunque ambos compartieran una retórica similar y un mismo léxico y aunque, incluso, parecieran estar diciendo lo mismo, estas intervenciones revelaban, sin embargo, ideologías estéticas muy diferentes, casi contrapuestas. Por una parte, la respuesta de Cercas mantenía los conceptos de ‘realidad’ y ‘ficción’ como categorías operativas, aunque pertenecientes a dominios diferentes. Como ya he señalado anteriormente su novela podía pensarse, precisamente, como un análisis y una puesta en relato de la diferencia entre ellas<sup>20</sup>.

19 Todo lo contrario ocurría en *Land and freedom* (*Tierra y libertad*, 1995) de Ken Loach, donde el conflicto icónico que atravesó la Guerra Civil había sido sutilmente abordado, al tiempo que las imágenes de archivo eran contextualizadas narrativamente y, de ese modo, presentadas al espectador en su historicidad.

20 Interrogado por el concepto de ‘relato real’ y apresurado por su gruesa polémica con Arcadi Espada, Cercas escribiría unas breves páginas para definirlo teóricamente, en las que volvería a insistir en esa operatividad de las categorías de ‘real’ y ‘ficticio’ para definir el alcance ético de los relatos: “En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla (...) Ello por supuesto no equivale a ignorar la fundamental diferencia que separa periodismo y ficción. Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad”. Véase “Relatos reales”, en *Quimera*, n. 263-264, noviembre, 2005.

Por el contrario, la respuesta de Trueba disolvía la operatividad de esas categorías y proponía un concepto de ficción que englobaba a todas las operaciones narrativas. Si ambos coincidían en identificar la ficción con la elaboración literaria (o cinematográfica), Cercas resaltaba, en el interior de esta, la posibilidad de narrar acontecimientos ocurridos realmente, una diferencia que para la estética de Trueba no parecía ser pertinente.

Sin embargo, y de forma harto contradictoria, el realizador haría un importante esfuerzo por rodar en los espacios reales de la historia, tanto aquellos en que se desarrollaba la investigación de Lola Cercas —el Núria, Le Bistrot, las calles de Girona...— como los de la historia de Sánchez Mazas —el santuario del Colell, el bosque... Y sobre todo, por contar con la presencia de las personas reales que habían ayudado a Sánchez Mazas a esconderse —Figueras, Angelats y Ferré— y que habían prestado ya su palabra testimonial a la novela. La forma en que la película trababa en el relato sus intervenciones condensaba todas las contradicciones sobre las que se asentaba el planteamiento de la película, y que son, si no me equivoco, comunes a gran parte de la cultura contemporánea y a la forma en que esta mira a nuestro pasado reciente.

En la filmación de los testimonios Trueba recurría a técnicas del cine y la televisión documental, entregándose al modo en que en las últimas décadas estos han fijado y codificado una retórica visual para representar el carácter testimonial de un enunciado. Así, Trueba imprimía al film un cierto aire a *cinéma vérité*: mostraba primeros planos de los testigos con ligeros movimientos de reencuadre para seguir los vaivenes de su rostro emocionado, los ubicaba en lugares tranquilos y reposados y, en fin, construía con ellos un tipo de imágenes totalmente diferentes a las del resto del relato, y que eran fácilmente identificables con la imagen documental, aunque se hallaran inscritas en una trama de ficción. La forma de hablar de los testigos, con signos de improvisación, de espontaneidad y con las contradicciones propias del habla real contrastaba, además, con la dicción afectada y teatral de Ariadna Gil durante todo el film. El cambio de idioma —al catalán— en el que se enunciaban los testimonios resaltaba aún más el estatuto diferencial que estos tenían en el interior de la película, y el tratamiento específico que su palabra tenía con respecto a los demás discursos que poblaban el relato.

De entrada, la heterogeneidad de esos fragmentos indicaba aparentemente un profundo respeto hacia la palabra de los testigos, pero el propio planteamiento del film abocaba a estos a una situación singular: habiendo narrado ya la historia para la novela<sup>21</sup> se veían obligados a simular los signos de espontaneidad de su discurso, los efectos de la improvisación e incluso sus reacciones ante las preguntas de la protagonista. Si la novela había hecho de la narración de la búsqueda de esos ‘amigos del bosque’ una de las partes centrales del relato en el film, los avatares de esa búsqueda eran reproducidos literalmente y, de ese modo, las personas reales que en él aparecían debían interpretarse a ellas mismas: llamar por teléfono, responder a él, acudir a una cita en el Núria, expresar sorpresa ante el interés de la protagonista, preguntarle las cosas que habían preguntado anteriormente a Cercas, simular que lo que estaban diciendo lo contaban por primera vez.

Es decir, aunque los procedimientos visuales a través de los que se ponía en escena la enunciación testimonial eran reconocibles como pertenecientes a una tradición documental, potenciando el valor de captación de la imagen y la irrepitibilidad del discurso de los testigos, a lo que finalmente nos enfrentaba

21 Algo, además, que los espectadores mínimamente avisados conocían, lo cual cortocircuitaba cualquier ilusión de espontaneidad.

la película era a la dramatización —en el sentido que este concepto tiene, por ejemplo, en los docudramas— de una serie de experiencias que esas personas reales habían efectivamente vivido, y que la novela de Cercas se había ocupado de narrar: entre ellas, la de enunciar el testimonio de su experiencia vivida.

Lo que esa operación dejaba de lado, por tanto, era la singularidad del discurso testimonial, convirtiendo los signos externos de esta en un trabajo dramático y envolviendo la enunciación del testimonio en una puesta en escena ficcional que desvirtuaba la densidad de la palabra de los testigos. La obligación de dramatizar sus propias acciones pasadas, de simular espontaneidad y, en fin, de actuar en el sentido teatral del término, quitaba consistencia a una palabra testimonial que no era en sí ficción, pero sí las condiciones en las que era enunciada.

Si bien la construcción visual de esas escenas utilizaba reconocibles recursos del documental de testimonios, las exigencias de la trama obligaban a que Ariadna Gil compartiera la escena con las personas reales que aportaban su testimonio, y a que hiciera incisos y preguntas al modo del entrevistador-documentalista. De ese modo, el relato testimonial de ancianos que habían participado en la Guerra Civil y que recordaban sus vivencias reales de casi sesenta años atrás se veía puntuado por recurrentes insertos del contraplano de Ariadna Gil, asintiendo afectadamente o esgrimiendo un gesto de preocupación, cuando no preguntándoles sobre algún aspecto de la experiencia relatada.

Ese procedimiento, que montaba en continuidad, estableciendo un perfecto *raccord* de miradas entre ellas, las imágenes de una estrella de cine interpretando un papel de ficción y las de los testigos reales Figueras, Angelats o Ferré suponía incluir definitivamente la palabra testimonial en la lógica del espectáculo. Condensaba además, la ética de la representación sobre la que la película se sostenía; el éxito, la aceptación casi unánime y el aplauso generalizado que obtuvo nos permite pensar que esa es, además, la ética de representación que sostiene a buena parte de nuestra cultura: a saber, que no hay contradicción entre las formas del espectáculo y las de la representación histórica; más aún, que no hay diferencia sustancial entre el rostro de una estrella de cine y el de un superviviente de la guerra, y ninguna violencia debe operar, por tanto, en el montaje de sus imágenes.

\* \* \*

Más allá de la previsible polémica sobre la adaptación cinematográfica de los textos literarios, lo que revela el trayecto emprendido por una textualidad como *Soldados de Salamina* es un movimiento de

*Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003)



apropiación y desplazamiento de una escritura enormemente crítica con sus propios materiales hacia los códigos morales, estéticos y discursivos con que la cultura estándar mira nuestro pasado reciente, y en especial, trata de construir proyectos de memoria histórica.

No se trata, de ninguna manera, de negar nobleza a los propósitos de Trueba y el equipo del film, ni en tanto individuos ni en tanto personas

públicas, que en diferentes momentos han demostrado su firme compromiso con diversas causas sociales que parecen tener una continuación en algunos proyectos de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Se trata, por el contrario, de señalar que su proyecto narrativo, totalmente solidario de ese compromiso, en su intento de responder audazmente a los retos que una novela como la de Cercas planteaba, recurría a una serie de procedimientos discursivos que, a pesar de sus buenas intenciones, ubicaba sus materiales en un espacio confuso y deshistorizado que los hacía ininteligibles en términos políticos, cuando no meramente vacíos.

De hecho, el viraje hacia esa estética de apariencia documental que el film emprendía para acoger a los testimonios reales de los ‘amigos del bosque’, aunque de intenciones políticas y éticas muy evidentes, producía el efecto contrario al que se proponía: el contexto narrativo en que se integraba no solo le restaba toda naturalidad sino, como hemos visto, la convertía en una ficción de autenticidad que trataba de legitimarse, paradójicamente, sobre aquello de lo que carecía.

El problema no pasaría de ahí si el trayecto descrito por *Soldados de Salamina* no supusiera un síntoma del estado de la cultura contemporánea, y del modo en que en su interior son procesados los documentos del pasado —los archivos— y del presente —los testimonios— en su afán por construir relatos que involucren a ambos. Que en los relatos televisivos, en las comedias locas o en los textos con una decidida vocación comercial el uso indiscriminado de esos materiales revista una función meramente estética, contemporánea de las nostálgicas modas *revival*, *remember* o, en el mejor de los casos, de alegatos superficiales sobre el deber de memoria, es algo que a estas alturas no va a sorprendernos<sup>22</sup>.

Más preocupante es, sin embargo, que un film como *Soldados de Salamina*, aparentemente firme en su apuesta política, se mostrara perfectamente permeable a la lógica espectacularizada con la que la cultura masiva dirige sus ojos al pasado; más todavía, que desplazara hacia los códigos, las formas y la mirada del espectáculo audiovisual contemporáneo las imágenes de archivo, los testimonios de los supervivientes y la historia real de Rafael Sánchez Mazas. Porque si Ramón Fontseré podía darle la mano a la imagen real de Franco y si el rostro de Daniel Angelats y el de Ariadna Gil podían montarse en perfecto *raccord*... ¿en qué se diferenciaban la imagen del Noticiero Español y la de Lolafilms? ¿qué era, en definitiva, lo que diferenciaba a un testigo real de una estrella de cine?

## Autor

**Jaume Peris Blanes** es profesor del departamento de Filología Española de la Universitat de València. Ha estudiado en profundidad las representaciones culturales de la violencia de Estado en Chile, Argentina y España, y el lugar que los testimonios de los supervivientes han desempeñado en la construcción de memorias y relatos sociales en torno a la represión. Fruto de esas investigaciones son los libros *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile* (2005) e *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria* (2008), así como diferentes artículos sobre la memoria cultural del franquismo.

Fecha de recepción: 01/04/2012 Fecha de aceptación: 01/09/2012

<sup>22</sup> Vicente Sánchez-Biosca ha realizado una importante reflexión sobre ello: “La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo”, en *Pasajes* 11, pp. 43-50, 2003. Puede hallarse una reflexión global en su *Cine y guerra civil. Del mito a la memoria*. Madrid, Alianza, 2006.