

NO TODAS LAS BOMBAS HACEN BOOM

La guerra civil española; hacia la tipología de un nuevo género



TRABAJO DE FIN DE GRADO

Dídac Buch Chalé (NIA 153869)

Director del trabajo: Dr. Miquel Berga Bagué

Universidad Pompeu Fabra – Facultad de Humanidades

Curso 2014-2015

“Esto es el Oeste, señor, cuando la leyenda se
convierte en hecho, escribe sobre la leyenda”

El hombre que mató a Liberty Valance

Índice

I. La mala memoria	4
I. La ley de la memoria histórica, la guerra civil y otros tipos de Alzheimer	5
II. Orwell y Loach; Testimonio y propaganda	11
I. Homenajes	12
II. Una guerra sin guerra; el discurso antibélico.....	14
III. <i>Tierra y libertad</i> y su sentido propagandístico	18
IV. El pañuelo de George Orwell	22
III. Hemingway y Wood; La guerra romántica y la despolitización comercial	24
I. El anciano del puente	25
II. Orwell y Hemingway; del documental a la ficción	27
III. La última guerra romántica	30
IV. Héroes y villanos bajo la tutela de Hollywood.....	35
IV. Cercas y Trueba; Recuerdo o representación	38
I. La memoria impostada	39
II. Orwell, Hemingway y Cercas; del testimonio a la autoficción	41
III. Cómo contar la guerra civil sin volver a contarla.....	44
IV. Todas las guerras tienen héroes novelescos	49
V. El western español	53
I. El western en la narrativa de la guerra civil española	54
II. No todas las bombas hacen boom.....	58
Bibliografía	63
Filmografía	65

I. La mala memoria



I. La ley de la memoria histórica, la guerra civil y otros tipos de Alzheimer

En una de las innumerables novelas sobre la guerra civil española, Jorge Semprún¹ hace una reflexión metaliteraria sobre cuál es el origen real de una historia y desde donde se debe empezar a contar. En el caso de este trabajo, su origen se remonta a la memoria—o a la mala memoria—de mi abuela.

Una noche de fin de año, poco antes de que llegaran mis tíos y empezásemos a cenar, mi abuela y yo mantuvimos una conversación un tanto surrealista. Ella estaba sentada en un sillón del salón, frente al televisor encendido. No miraba nada, ni decía nada, ni escuchaba nada. Sólo estaba allí. Cuando me senté en el sofá desvió ligeramente su mirada hacia mí. Primero hubo un silencio, luego el amago de un espaviento, luego me oí preguntarle que cómo estaba, «¿cómo estás?, yaya», y ella me dijo que estaba bien, «yo estoy bien», le dije que ya se acababa el año, «ya se acaba el año, yaya», y ella me miró como si ya lo supiera, o como si estuviese acostumbrada a fingir que lo sabía, que sabía de antemano todo lo que los demás podían llegar a decirle. Entonces me pregunté en voz alta cuántos fines de año habría vivido, pero no obtuve respuesta. Sin darme por vencido le dije que sí, que ella debía tener ochenta años (en realidad tenía setenta y seis), y que había nacido muy lejos de aquí, en Málaga, cuando la guerra civil española todavía no había cumplido los nueve meses que dura un embarazo; le conté que su padre luchó con los que ganaron la guerra, pero que él y toda su familia debieron perder la posguerra porque no supieron superar la pobreza y la miseria que habría de dejarles sin nada durante muchos años, esperando milagros que no llegaban y viéndose finalmente obligados a separarse de una de sus hijas, mi abuela, quien una mañana de vete a saber qué mes, poco antes del amanecer, se despidió entre lágrimas de media ciudad y se embarcó en un buque de carga con destino a Barcelona. Y así fue. Sola, con quince años y con dos higos chumbos en el bolsillo. Cuando acabé de contar aquello que tantas veces me había contado ella antes de empezar a perder la memoria, mi abuela abrió la boca y frunció el ceño como si por un momento hubiese dejado de estar preparada para aparentar que lo sabía todo. Poco a poco, casi podría decirse que con cautela, levantó uno de sus brazos y se señaló a sí misma con el dedo índice, como preguntando «¿yo?, ¿yo hice eso?», y yo asentí suavemente con la cabeza,

¹ “Nunca se terminaría de saber cuándo comenzaba en realidad esta historia, por dónde habría que empezar a contarla. Pero quizá no ocurra sólo con ésta: tal vez ocurra con todas las historias (*Veinte años y un día*, Semprún, 2003:27).

como diciendo «sí, sí, tú, tú hiciste eso». Al cabo de unos segundos dejó de señalarse con el dedo índice, meneó la cabeza en señal de desacuerdo y dijo que no, que no y que no, que ella no. «Que sí, que sí y que sí, que tú sí», estuve a punto de decirle, pero corríamos el riesgo de entrar en un bucle que llegara hasta las uvas, así que le dije que después de la guerra su padre no había conseguido superar el recuerdo de la contienda y había perdido el juicio, que bebía y bebía hasta gastarse todo el jornal de la familia en honor a ese célebre pintor que había soñado ser antes de intercambiar la brocha por un fusil y partir al frente junto a los regulares, y que su madre, tan desesperada como cansada, había visto en ese buque de carga con destino a Barcelona la única posibilidad de que una de sus cinco hijas pudiese crecer lejos de aquello y no regresar hasta que no fuese de la mano de un marido. Y así fue. Mi abuela empalideció, abatida, triste, como si de pronto cayera sobre ella el peso de los años y años que había dejado por el camino a las puertas de un nuevo año. «Ah, sí», se concedió entre dientes, «yo», y no volvió a abrir la boca hasta que cinco minutos después, cargados con bolsas de cotillón, aparecieron mis primos bajo el umbral de la puerta principal.

Luego, tres horas después o al año siguiente, mientras volvíamos a Barcelona bajo las luces de la autopista y los controles policiales, recuerdo que pensé lo fácil que habría sido engañar a mi abuela contándole otra historia, lo fácil que habría sido quitarle la botella de orujo al recuerdo de su padre y convertir la aversión que durante el resto de su vida sintió hacia los regulares en el odio reprimido de un pobre republicano a quien el 18 de julio le sorprendió en el otro lado. Contado así, concluí, todo habría sido más fácil de recordar, o más difícil de olvidar.

Varios meses después, cuando supe que tenía que hacer un trabajo sobre el Holocausto, escogí el tema de la (mala) memoria pensando en la noche de fin de año. En ese trabajo, titulado *Desde las butacas del Holocausto*, orienté el dilema de cómo contar la Historia, o como no contarla, a través de la divergencia que se abre entre el testimonio y la ficción cuando hablamos de la experiencia del Holocausto; si era lícito, al fin y al cabo, que novelistas o guionistas que ni si quiera habían nacido durante la Segunda Guerra Mundial se pusieran a escribir sobre el Holocausto como quien escribe sobre aventuras de piratas o romanos. Para ello, intenté contraponer el discurso testimonial de novelas como *Si esto es un hombre* o documentales como *Shoah* al discurso ficcional de *best sellers* como *El niño con el pijama de rayas* o películas tan taquilleras como *La lista de Schindler*; y digo intenté porque el resultado no fue otro que una conclusión demasiado general sobre un trabajo demasiado general sobre un

tema demasiado general. En efecto, y en el breve espacio que ocupan dieciocho páginas, intenté resumir todos estos estudios² sobre la industria del holocausto a través de la comparación entre seis autores testimoniales y más de siete autores de ficción. Y lo que descubrí a través de esto—además de que el exceso siempre reclama más exceso—fue que en muchas ocasiones acabamos prefiriendo la réplica ficcional a la verdad testimonial, que preferimos, como quizás hubiese preferido mi abuela, o como quizás prefiramos todos cuando ya no nos quede memoria que recordar, que nos digan que vivimos la vida que siempre quisimos vivir.

En realidad, y a pesar del exceso, el trabajo valió la pena, pues a través de él desarrollé la idea de que muchas de las obras de ficción sobre tragedias reales como el Holocausto desvirtúan los hechos verídicos en favor de una historia amañada al gusto del gran público; esto es, una historia edulcorada donde no falten los amagos de *happy endings* o los indicios de redención. En el último apartado del trabajo expuse finalmente que este discurso ficcional procede de las herramientas cinematográficas de un mundo hollywoodiense donde la necesidad de entretener está muy por encima de la necesidad de dar a conocer; es decir, una industria cinematográfica dedicada a premiar el camino fácil o el atajo histórico para evitarse el enfrentamiento directo con la auténtica crudeza de experiencias tan inenarrables como el Holocausto. Es muy probable que incluso recurriese a Hannah Arendt y a su idea de la banalidad del mal—y si no lo hice entonces lo hago ahora—para relacionar el falso retrato del antisemita redomado que el mundo quiso ver en Eichmann y el escalofriante y mundano asesino de despacho que observó Hannah Arendt, con los efectos que ese relato hollywoodiense impuesto al relato testimonial o documental causan sobre el recuerdo o la memoria colectiva del Holocausto; como si fuese mejor creer en esa historia simplificada o en ese Eichmann monstruoso y casi inhumano que nada tiene que ver con nosotros que en una realidad sin paliativos donde hasta el hombre más civilizado puede acabar formando parte de una matanza sistemática. Y si esa hubiese sido realmente la conclusión de mi trabajo, quizás entonces no habría tardado tanto en establecer una analogía entre la sobreexplotación cultural del Holocausto y la sensación de saturación que acompaña en España al tema de la guerra civil, pues habría pensado que en muchas ocasiones el uso excesivo de la memoria histórica puede ser tan perjudicial como el olvido que deriva de la mala

² Algunos de los estudios principales en los que centré dicho ensayo son; *Holocausto. Recuerdo u representación*, de Alejandro Baer, *El Holocausto y la cultura de masas*, de Álvaro Lozano, o *El Holocausto: hacia la tipología de un nuevo género literario*, de Jaime Vándor, de quien, como puede apreciarse, he tomado prestado el subtítulo del presente trabajo.

memoria, y que, por ejemplo, mientras que en Alemania la industria del Holocausto amenaza con convertir Auschwitz en una especie de parque temático sobre el horror del genocidio, en España todavía no hay ni un solo museo oficial sobre la guerra civil. Pero era un trabajo de entre catorce y quince páginas, y yo ya llevaba dieciocho, así que sí hubiese incluido a Hannah Arendt o la subsiguiente analogía entre el holocausto y la guerra civil española, entonces, probablemente, estaríamos hablando de un fracaso en toda regla.

Cuando acabé dicho ensayo ya tenía una vaga idea de lo que sería este trabajo. Rondaban en mi cabeza los conceptos de la frivolidad del arte, de lo *kitsch*, del impacto causado por el consumo de masas en la forma de comprender (o consumir) el arte y la Historia. Me pareció entonces que la negativa involuntaria de mi abuela a recordar su pasado era algo que también sucedía en España respecto al tema de la guerra civil española; lo que se prefería recordar aquí era la visión reconstruida del pasado, la representación artística antes que la presencia histórica del hecho en sí. Como en el caso del Holocausto, la guerra civil española se había convertido en el tema recurrente de novelas y films que parecían utilizar el conflicto como reclamo comercial. Este fue el origen—o uno de los posibles orígenes novelescos, según Semprún—de la hipótesis de mi trabajo; estudiar cómo los efectos del consumo de masas habían reconfigurado las representaciones de la guerra civil española, o cómo la guerra civil se había acabado convirtiendo en un género literario y cinematográfico donde el episodio histórico quedaba reducido al relato extemporáneo de un Lejano Oeste. Para analizar la construcción cultural de este western español mi tutor y yo convenimos en comparar tres novelas con tres películas. En primer lugar, la comparación entre la obra de Orwell, *Homenaje a Cataluña* (1938) y el film de Ken Loach, *Tierra y libertad* (1995), me iba a permitir enfocar la guerra civil española a través de un prisma documental que contraponía el testimonio con la ficción y el espíritu propagandístico con el comercial, destacando tanto en la novela como en el film un alto grado de antiglorificación en la descripción de la guerra. En segundo lugar, *Por quién doblan las campanas* (1940) de Ernest Hemingway y la adaptación homónima (1943) de Sam Wood me serviría perfectamente para contraponer la voz testimonial de Orwell al discurso épico de Hemingway y a la lectura westerniana de Wood, puesto que dicho tándem constituyó sin duda el punto de partida de esa imagen hollywoodiense de la guerra civil española cuyas últimas ramificaciones llegan hasta telefilms como *Hemingway and Gellhorn* (2011). Y finalmente, en tercer lugar, la autoficción de Javier Cercas, *Soldados de*

Salamina (2001), y la adaptación homónima (2003) de David Trueba aparecían como las últimas y más significativas representaciones de la guerra civil española, reutilizando tanto los elementos testimoniales de Orwell como el discurso ficcional de Hemingway para encontrar una nueva forma de contar la guerra civil sin volver a contarla.

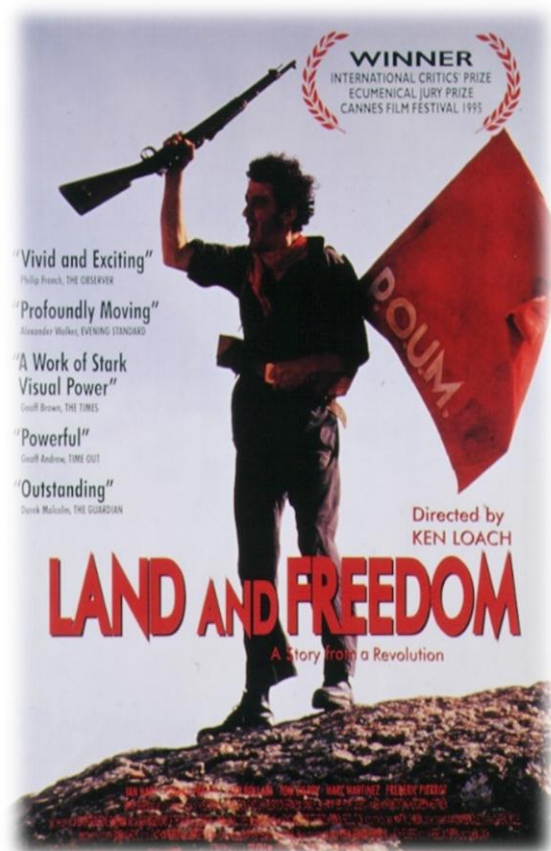
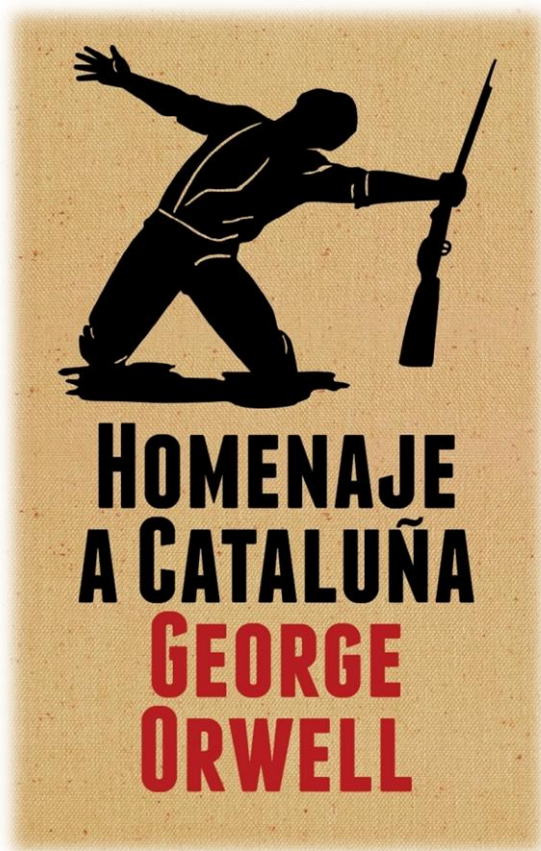
La hipótesis definitiva (o presuntamente definitiva) del trabajo se reformuló finalmente gracias a otro trabajo sobre la historia contemporáneo de China. El tema de ese trabajo, como no, fue la representación literaria y cinematográfica de uno de los episodios más traumáticos de su historia contemporánea, la masacre de Nanjing. La comparación entre la novela de Geling Yan, *Las flores de la guerra*, y la adaptación homónima de Zhang Yimou reafirmaban que los efectos de la globalización cultural llegaban también hasta China en forma de relato hollywoodiense. Pero la influencia de este ensayo en el presente trabajo no está tanto en la confirmación oriental de esa tentativa a reformular la historia a través de versiones edulcoradas de las grandes tragedias, sino en lo que se refiere al negacionismo japonés de las terribles barbaridades que cometió su ejército en la ciudad de Nanjing. El hecho de que el gobierno japonés se siga mostrando reticente a aceptar plenamente la autoría de algunos de los episodios más horribles de la ocupación japonesa, o de que haya pedido perdón pero siga rindiendo homenaje a algunos de los generales de dicha ocupación, me demostró que España no es el único país que tiene mala memoria. Empecé a pensar, entonces, que la mala memoria de España es un fenómeno actual que sigue afectando de lleno a nuestro país, y que si las representaciones de la masacre de Nanjing podían tener la doble función memorística de recordar los hechos sucedidos y contrarrestar la negación de Japón, las obras sobre la guerra española también podían tener el objetivo de recordar la guerra y reivindicar el uso correcto del recuerdo. Por el contrario, en España existe una ley sobre la memoria histórica que más que demostrar la buena salud de nuestra memoria demuestra la mala memoria de un país que no deja de tratar el pasado con cierta ambigüedad. Y es que mientras una cantidad considerable de muertos permanece todavía enterrada en las fosas comunes, el tema de la guerra civil se ha ido convirtiendo a lo largo del tiempo en la gran industria cultural de España. Así, nos encontramos ante un *boom* cultural sobre la guerra civil que va desde las novelas hasta los cómics³ o desde los documentales hasta las películas, y cuyo *boom*, irónicamente, es paralelo a

³ Tanto las imágenes de la portada del trabajo como la imagen que acompaña el título de este apartado pertenecen justamente a uno de esos cómics sobre la guerra civil española. Se trata de la complicación de *¡No pasarán!* (1999), de Vittorio Giardino, novela gráfica donde la ambientación y los personajes denotan un claro uso de la estética westerniana que estudiaremos más adelante.

esas heridas abiertas que todavía persisten en el seno de la sociedad española. Tanto es así que, durante los últimos años, el *boom* de la memoria histórica, de las reivindicaciones de un buen uso de la memoria o de la amonestación del olvido, tampoco ha quedado exento de cierta banalidad del bien que bajo el pretexto de no olvidar, o de recordar para no olvidar, o de recordar para que no vuelva a suceder, pretende contrarrestar los años de silencio que siguieron al fin de la guerra civil con novelas y films que en cierta medida, y bajo la falsa identidad de la réplica, parecen usurpar el lugar que ocupa el acontecimiento histórico con tramas ficcionales que se basan en historias de amor bajo las bombas o trágicas y trepidantes aventuras de soldados o extranjeros. Puede que el precio de la memoria sea la banalización del dolor, o puede también que vender heridas abiertas sea la única posibilidad de cerrarlas. Sea lo que fuere, el precio de la memoria será también uno de los temas a investigar en el presente trabajo; cuál es ese precio, quién lo decide y quién lo paga.

En conclusión, el resultado de todas estas reflexiones reformuló—aunque no por última vez—la hipótesis de mi trabajo, orientándola hacia las relaciones entre la memoria y el arte. El objetivo principal del trabajo fue finalmente el de estudiar si las representaciones literarias y cinematográficas de la guerra civil española han beneficiado o perjudicado a la memoria histórica de nuestro país. Esta hipótesis inicial se ha ido modelando a lo largo de los tres apartados centrales del trabajo hasta culminar en la reformulación de la idea del western español. En la primera parte de este último apartado me he centrado en el análisis de algunas de las características más relevantes del género del western, relacionándolas a su vez con esos dos elementos recurrentes de la narrativa de la guerra civil española que son el héroe y la representación del pasado. Sin embargo, mientras esta primera parte habla de los aciertos (o lo que yo considero aciertos), la segunda habla de los errores (o lo que yo considero errores). Ambas forman parte por igual de este trabajo, pues ambas me han servido para definir ese western español que en un principio surgió por casualidad, como mera comparación entre la lejanía temporal de las obras sobre la guerra civil y el mundo extemporáneo de las películas del Oeste, pero que finalmente ha logrado convertirse en el elemento esencial de este trabajo de fin de grado.

II. Orwell y Loach;
Testimonio y propaganda



I. Homenajes

La guerra civil española ha sido desde que empezó la obsesión de muchos novelistas. Eric Blair, conocido popularmente como George Orwell, representa perfectamente el ideal de esos escritores internacionales que dejaron su país para luchar en España contra el fascismo. Sin embargo, su lucha literaria con la guerra civil española no empezó hasta un año después de su participación en la contienda, cuando en abril de 1938 publicó *Homenaje a Cataluña*. La mala acogida del público y de la crítica supuso tal derrota que cuando Orwell falleció en enero de 1950 apenas se habían vendido 500 ejemplares de los 1.500 publicados en la primera edición. Poco podía imaginarse que aquella obra destinada al olvido lograría convertirse en una de las obras capitales sobre la guerra civil española. Pero puestos a imaginar lo que George Orwell no pudo llegar a imaginar, menos tal vez pudo haber imaginado antes de morir, cuando la Cataluña que había homenajeado parecía ya no existir, que hoy Barcelona tendría una plaza que lleva su nombre. Y todavía es menos probable dentro de lo improbable imaginar que Orwell fantaseó con la posibilidad de un film basado en las luchas obreras que él mismo vivió durante su estancia en Barcelona, pues, al fin y al cabo, la manipulación soviética sobre dichos hechos había sido la causa principal del fiasco editorial de su novela. No obstante, así fue: *Homenaje a Cataluña* constituye hoy en día una de las obras de referencia sobre la guerra civil española, Barcelona tiene una plaza que lleva su nombre, y en 1995, casi cincuenta y siete años después de la inadvertida publicación de su obra, se estrenó *Tierra y libertad*, película inglesa sobre la revolución española que, aunque según su director, Ken Loach, no está inspirada⁴ en la obra de Orwell, presenta evidentes similitudes.

Homenaje a Cataluña y *Tierra y libertad* destacan por ser obras comprometidas con la historia de la guerra civil española, pues ambas se centran en retratar la historia oculta que durante mucho tiempo se escondió tras la versión oficial de los hechos de mayo de 1937. En dichas jornadas, el gobierno de la República y la Generalitat se enfrentaron a diversos grupos obreros como los anarquistas de la FAI o a los marxistas

⁴ En una entrevista para *La Vanguardia* publicada poco antes del estreno del film, tras decirle a Loach que su obra parece deudora de *Homenaje a Cataluña*, el director contestó; “Conozco el libro de George Orwell, pero no me he basado en él. Mi película nació como proyecto hace seis años y, además de los libros que he podido leer, también han influido en ella las conversaciones con los supervivientes de aquel frente de Aragón. Sí admito y me gustaría compartir con Orwell que "Tierra y libertad" es mi particular homenaje a la revolución que protagonizó Cataluña en 1936” (Muñoz, 1995:51).

del POUM, entre los cuales militaba Orwell, con la intención de frenar la revolución y arrebatárles el control que desde inicios de la guerra habían tomado sobre Cataluña. Tras casi seis días de luchas callejeras, el gobierno consiguió así frenar la revolución y hacerse con el control de Barcelona. Sin embargo, poco después, y a consecuencia del gran poder que ejercía el estalinismo sobre el comunismo español, el POUM fue convertido en el chivo expiatorio de los hechos de mayo; se le acusó tanto de ser el instigador de dichas jornadas como de ser en realidad un peligroso partido trotskista que trabajaba bajo las órdenes de Franco. *Homenaje a Cataluña* se convirtió entonces en la posibilidad de evitar que la versión soviética de los hechos se convirtiera en la versión oficial. Pero el largo silencio que siguió a la publicación de la novela testimonial no fue demasiado halagüeño. Bajo el influjo de la atmosfera prebélica de la Segunda Guerra Mundial, la Unión Soviética constituía para los Aliados la fuerza necesaria para hacerle frente al fascismo. Aconteció entonces que la guerra dentro de otra guerra que recogía Orwell en su novela denunciaba la fuerza represora de un país que debía entenderse como aliado, y no como enemigo, por lo que los hechos históricos que se narraban en *Homenaje a Cataluña* se convirtieron en una verdad incómoda que era mejor ignorar. Y tal vez hubiera sido realmente ignorada de no ser por la inversión de términos que años después produciría la guerra fría. *Homenaje a Cataluña* representa así la lucha por esa verdad histórica que tanto apasionó a Orwell.

Asimismo, cuando en 1995 Ken Loach estrenó su película sobre los hechos de mayo, también el compromiso orwelliano con la verdad histórica era similar a la reacción que el film esperaba causar en el espectador. Loach utilizó esta lucha obrera para enlazar el pasado con el presente, reivindicando la importancia de la lucha social a través de la historia de un joven en paro que en 1937 decidía abandonar su hogar en los suburbios de Liverpool para luchar en España. En cierta medida, la situación social que vivía Reino Unido en los años noventa no era tan lejana a la de los años treinta, pues también entonces había aumentado considerablemente el número de desempleo o se habían endurecido las políticas derechistas del anterior gobierno de Margaret Thatcher. No es de extrañar, por tanto, que Loach situase la trama inicial del film en la actualidad, cuando David, aquel obrero que arriesgó su vida por la revolución española, muere entonces casi a los brazos de su nieta, solo, viejo, y tal vez creyendo—como tal vez pudo creer Orwell antes de morir—que ya nadie recordará su experiencia en la guerra civil española o el valor de la revolución social que estuvieron a punto de lograr. Pero será justamente esta muerte lo que llevará a su nieta, Kim—y también a los

espectadores—, a descubrir el valeroso pasado de los obreros españoles. Por tanto, mientras el compromiso del cineasta con la situación social del momento es similar al compromiso de Orwell con la verdad histórica, pues ambas obras son narraciones con trasfondos reivindicativos o propagandísticos, también podemos identificar en las viejas cartas de David, cuyas cartas serán leídas por Kim a través de la voz en off de su abuelo, el rasgo testimonial de *Homenaje Cataluña*.

II. Una guerra sin guerra; el discurso antibélico

La guerra que George Orwell vivió en el frente de Aragón fue una guerra sin guerra. La auténtica guerra, o al menos la que condujo para siempre su obra narrativa, fue la que vivió durante los hechos de mayo de 1937, es decir, la guerra en la retaguardia. La experiencia de Orwell en el frente fue frustrante y decepcionante; allí descubrió que esa guerra romántica por la que se había separado de su familia y amigos era en realidad una guerra donde los soldados apenas sabían usar correctamente sus fusiles. Su contacto con las milicias anarcosindicalistas estuvo determinado por el partido laborista inglés, que era lo correspondiente al POUM en España. Con una fuerte ideología socialista, Orwell había contactado con el partido laborista para viajar hasta España, pero no imaginó, o no pudo haber imaginado, que la consecuencia de su elección le concedería vivir ciento quince días de tregua en las trincheras y seis de guerrillas en Barcelona.

El discurso antibélico que predomina durante los primeros capítulos de *Homenaje a Cataluña* se antepone a la mitificación temprana de episodios históricos como la defensa de Madrid. George Orwell se esfuerza por mostrar, y no idealizar, la guerra que vivió. De hecho, a lo largo de su novela llega a negar ese sentido propagandístico que aquí asociamos sobre todo al cine comprometido de Ken Loach; “Este no es un libro de propaganda y no pretendo idealizar a la milicia del POUM” (2013:37), afirma desde las primeras páginas, recalcando su voluntad de ofrecerle al lector una visión verídica de la guerra que él mismo vivió:

Y confío en que esta narración no sea engañosa. Creo que en un asunto así es imposible ser totalmente sincero. Es muy difícil estar seguro de nada que uno no haya visto con sus propios ojos, y, ya sea consciente o inconscientemente, todo el mundo escribe con parcialidad. Por si no lo he dicho antes, lo advierto ahora: cuidado con mi parcialidad, mis errores y la inevitable distorsión causada por haber presenciado solo parte de los acontecimientos (2013:205-06).

La fascinación por la verdad histórica está muy presente en estas últimas palabras; Orwell retrata unos hechos que él mismo vivió sabiendo que su visión de los hechos se

contrapone a la visión de la opinión pública; no puede excluir su visión sin excluir la verdad histórica. El desafío que se le plantea es contrarrestar la mentira con el recuerdo de su experiencia en los hechos de mayo, pues, y como dice Miquel Berga en *Mil nou-cents vuitanta-quatre: Radiografia d'un malson*, “La força i la garantia del testimoni rauen, en darrer terme, en la voluntat de presentar-lo com un esforç que recull la fragilitat i les inconsistències d'un participant «de carn i ossos»” (1984:77).

En este sentido, el discurso realista o antiglorificador de *Homenaje a Cataluña* puede relacionarse con las visiones históricas de novelas como *Guerra y paz*, pues también Tolstói se replanteaba en su célebre epopeya la forma de contar la Historia y de describir la experiencia bélica, ajeando su visión realista de las guerras napoleónicas de aquella otra visión histórica (y mayoritaria hasta entonces) que se basaba en la creencia de que el destino de los pueblos recaía únicamente sobre la responsabilidad de hombres como Napoleón; “Los antiguos [—nos dice el narrador de *Guerra y paz*—] nos dejaron modelos de poemas heroicos en los que los héroes acaparan todo el interés de la historia; y no acabamos de habituarnos a que en nuestros tiempos carezca de sentido ese tipo de historia” (2004:1096). El punto de vista de *Homenaje a Cataluña* no seguirá ni mucho menos ese modelo de poemas heroicos que sí veremos en la novela de Hemingway, sino que Orwell nos describirá las jornadas de mayo sin ocultarnos la perplejidad y confusión del momento; no habrá intento alguno de glorificar sus acciones, al contrario, expondrá sin reparo la falta de conciencia histórica que se tiene mientras se vive un acontecimiento histórico; “Cuando uno participa en unos acontecimientos así supongo que, en cierto sentido, está haciendo historia y tiene derecho a sentirse un personaje histórico. Pero eso nunca ocurre, porque las molestias físicas ensombrecen todo lo demás” (2013:143). El héroe orwelliano, si es que puede llamarse héroe, será así un héroe humano y antiglorificado, inscrito por completo en el lenguaje antibélico⁵ y en las reflexiones tolstianas sobre la Historia o la guerra.

Pero centrémonos de nuevo en esa guerra sin guerra. ¿Cómo retrata Orwell la guerra en el frente de Aragón?; lo hace a través de la perplejidad y la decepción; “Ahora que había visto el frente sentí un profundo asco. ¡Y a esto lo llamaban guerra! ¡Si

⁵ En un ensayo titulado *Recordando la guerra civil española* y publicado en *New Road* durante el año 1943 (se desconoce la fecha exacta), Orwell hace referencia a ese modelo antibélico; “La imagen de la guerra que se presenta en libros como *Sin novedad en el frente* es auténtica en lo fundamental. Las balas duelen, los cadáveres apestan, los hombres expuestos al fuego enemigo suelen estar tan asustados que se mojan los pantalones” (*Mi guerra civil española*, Orwell, 2005:122).

apenas se veía al enemigo!” (2013:48). Como vemos, las intenciones declaradas anteriormente de no idealizar las milicias del POUM quedan aquí reafirmadas por un «profundo asco» ante lo que debería ser el glorioso campo de batalla. No puede entenderse del todo esta decepción sin comprender el sentimiento belicista que se adhirió a Europa durante las primeras décadas del siglo pasado, cuyo sentimiento, en el caso de Orwell, iba acompañado de cierta culpabilidad por no haber podido participar en la Gran Guerra a causa de su corta edad. Por tanto, el desengaño que Orwell experimentó en el frente estuvo determinado por esas grandes expectativas fundadas sobre la resolución de sus deudas internas. La mezcla de estos factores derivó en esa visión antiglorificadora del campo de batalla donde los ingleses “adquirieron la costumbre de decir que aquello no era una guerra, sino una siniestra pantomima” (2013:74). De este modo, en la descripción de la vida en las trincheras destacan aspectos como la ineficiencia de la mayoría de soldados, retratados como demasiado jóvenes o demasiado españoles para concentrarse en la disciplina del ejército, la falta de higiene generalizada, las inclemencias meteorológicas o la deficiencia del armamento.

Por el contrario, en *Tierra y libertad* los aspectos antibelicistas quedan reducidos a la sublimación de la revolución obrera como eje vertebrador de la trama central. La guerra que nos describe Orwell en las trincheras del frente de Aragón se hace visible sobre todo durante la primera media hora del film, cuando David es instruido entre la caótica disciplina revolucionaria y es llevado hasta el frente. Así, de las palabras de Orwell, “De momento no ocurría nada, nunca ocurría nada” (2013:74), pasamos a la voz de David, “Lo peor de estar aquí es no hacer nada” (2004:/0:28:43), quien al principio también parece darse cuenta de su inutilidad en el frente; “Viajé tanto para pelear contra los fascistas, y ni los pilló”(2004:/0:28:48). Sin embargo, el ataque a un pueblo tomado por los fascistas que tiene lugar en la escena siguiente anula la decepción de David, distanciándose así la película del discurso antibélico que Orwell plasma en su novela. El ataque y la liberación del pueblo tomado por los fascistas, o el ataque final a las líneas enemigas, convierte la guerra del film en una guerra más cercana a lo que Orwell podría haber esperado encontrar en España. Esto se debe, como veremos más adelante, a que Loach utiliza la indisciplina de las milicias y los rasgos antiglorificadores de Orwell para reforzar el enfrentamiento entre los anarquistas y los comunistas, asociando indivisiblemente el poder del pueblo obrero al caos libertario; “La creación de un ejército nuevo con sus saludos, su disciplina y su jerarquía militar destruirá el espíritu revolucionario del pueblo” (2004:/1:00:13).

Finalmente, después de ciento quince días sin lograr encontrar su función ni cumplir sus objetivos, George Orwell partió a Barcelona de permiso y abandonó el frente. Para entonces, su decepción era completa; “Me había alistado en la milicia para luchar contra el fascismo, pero apenas había entrado en combate y me había limitado a existir como una especie de objeto pasivo, sin hacer nada para ganarme el pan salvo pasar frío y sueño. Tal vez ese sea el destino de los soldados en casi todas las guerras” (2013:107). Apenas podía imaginar que esa guerra sin guerra le encaminaba hacia el acontecimiento que marcaría para siempre su obra narrativa.

La consecuencia principal de las jornadas de mayo fue la pérdida del poder obrero en Cataluña. El POUM se ilegalizó, su líder político, Andreu Nin, fue secuestrado y asesinado, y los otros integrantes del partido padecieron la persecución, el encarcelamiento o la ejecución. Como describe durante los últimos capítulos de *Homenaje a Cataluña*, Orwell también fue perseguido por la policía del gobierno republicano. Mientras conseguía esconderse de esta purga orquestada por el poder estalinista, Orwell asistió en riguroso directo a la manipulación histórica de los hechos de mayo. No había cometido ningún crimen, pero se le consideraba un criminal en tanto que había militado en aquel partido trotskista y conspirador que era entonces el POUM. Toda esta atmosfera de persecución y corrupción política fue precisamente lo que años más tarde influyó en sus dos grandes novelas; la fábula satírica de *Rebelión en la granja* (1945) y la novela distópica de *1984* (1949). La traición a la revolución o la manipulación de la Historia por regímenes totalitarios son temas que están intrínsecamente relacionados con los sucesos de mayo y que reaparecen de una forma u otra en ambas novelas. La propia necesidad de escribir *Homenaje a Cataluña* como una forma de preservar la verdad histórica es similar a la necesidad que tiene el protagonista de *1984*, Winston Smith, por escribir en su diario sus sospechas sobre el Gran Hermano; ambos escriben para el futuro, para dejar una prueba física de la impostura, para impedir que el pasado sea destruido por las manipulaciones históricas de los que ostentan el poder. La fascinación de Orwell por la verdad histórica es uno de los fundamentos de su novela distópica; “El pasado estaba borrado. Se había olvidado el acto mismo de borrar, y la mentira se convertía en verdad” (*1984*, Orwell, 2006:96). Frente a los agujeros de la memoria o el control constante de la Policía del Pensamiento, la necesidad testimonial de *Homenaje a Cataluña* se eleva a un sentido supranacional de la defensa de la memoria; “Y si todos los demás aceptaban la mentira que impuso el Partido, si todos los testimonios decían lo mismo, entonces la mentira pasaba a la Historia y se convertía en

verdad. «El que controla el pasado—decía el *slogan* del Partido—, controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado»”(1984, Orwell, 2006:48).

Como veremos en el siguiente apartado, será este célebre aforismo sobre el control del pasado lo que Loach intentará mostrar a través de la conexión entre el pasado y presente del film. Y es que tanto la obra de Orwell como la de Loach parecen abordar la memoria de la guerra a través de dos puntos de vista opuestos; mientras que *Homenaje a Cataluña* se construye sobre el discurso de la historia que no debe ser enterrada, *Tierra y Libertad* lo hace desde la historia que está siendo desenterrada.

III. *Tierra y libertad* y su sentido propagandístico

La primera imagen del film de Loach muestra la escalera de un edificio antiguo; sus paredes rezuman humedad y suciedad, y varios carteles pegados o dibujos hechos a mano sobre el yeso o el polvo decoran el desgaste de lo que bien podría ser el bloque de pisos de un barrio obrero. Son carteles de denuncia social «¡No al racismo!», leemos en uno, mientras que bajo el dibujo de una amenazante cruz gamada se distingue el símbolo anarquista de la A circulada. Acto seguido, los celadores suben por la escalera y llegan hasta el piso de David, quien morirá pocos minutos después en la ambulancia. Ya desde estas primeras imágenes podemos apreciar a través de los dibujos y carteles del edificio el gran sentido reivindicativo del film. Como obertura de una película que enaltece los valores obreros de la revolución española, esos carteles o ese símbolo anarquista de denuncia social se anticipan al uso que Ken Loach hará del pasado.

Como ya hemos dicho en referencia a la voluntad testimonial de *Homenaje a Cataluña*, *Tierra y libertad* se basa en las viejas cartas que David escribió a su novia mientras estaba en España. No obstante, la primera transición entre el pasado y el presente tiene lugar con el titular de uno de los viejos periódicos que Kim encuentra en dicha maleta antes de empezar a leer las cartas, y cuyo titular, “¡Todos en acción ya! ¡Defended la República!” (2004:/0:03:25), parece ir dirigido tanto al pasado como al presente. A continuación, y con los espectadores puestos ya en acción, unas imágenes históricas de la guerra civil y el himno de *A las barricadas* introducen el título en letras rojas de la película. Estas mismas imágenes del pasado, poco después, se convierten en imágenes del presente, pero del presente de 1937, pues nos encontramos ante las imágenes de un noticiario de guerra que está siendo proyectado sobre una pantalla de cine. Es decir, esas imágenes en blanco y negro que empezamos a ver tras el titular del

periódico que está leyendo Kim se convierten en las imágenes propagandísticas de la república española durante los años de la guerra. Uno de sus espectadores, David Carr, quedará tan impactado por las imágenes del noticiario que decidirá solidarizarse con la causa y partir hacia España (situación análoga al sentimiento de solidaridad con la lucha obrera que Loach espera causar en el espectador tras visionar *Tierra y libertad*). En realidad, el mismo enfoque narrativo del film, basado en el uso prolongado de *flash backs*, facilita en el espectador una mayor identificación tanto con el protagonista como con su nieta Kim, pues, a fin de cuentas, también ellos son los destinatarios de esas cartas antiguas⁶. Asimismo, muchos de los discursos obreros que escuchamos a lo largo de la película son perfectamente aplicables al despertar social que Loach querría causar en el espectador; “De aquí tenemos que sacar la fuerza para seguir luchando. Porque la batalla es larga y son muchos, pero nosotros somos muchos más. ¡Siempre seremos muchos más! ¡El mañana es nuestro, compañeros!” (2004:/0:42:24).

Las relaciones entre el pasado y el presente en *Tierra y libertad* están determinadas por el personaje secundario de la nieta, quien actúa de intermediaria entre el espectador y el pasado de David. Kim no sólo descubre las cartas de su abuelo, sino que a través de ellas descubre la historia olvidada de la revolución española. El espíritu de esta revolución obrera se representa por ejemplo en la escena en la que los habitantes de un pueblo recién liberado deben decidir si colectivizar o no las tierras. La necesidad de liberar la tierra española de la opresión de los grandes terratenientes o de la iglesia simboliza la fuerza obrera de la revolución española. Sin embargo, la película no sólo reivindica y propaga los valores de la fuerza del pueblo obrero, sino que sobre todo denuncia la corrupción del poder. De hecho, y como nos dice Graham Fuller, una de las características propiamente orwellianas de Loach es su compromiso con esa historia oculta que se esconde dentro de las grandes historias y que en la mayoría de ocasiones revela como aquellos que tienen el poder explotan y traicionan a los que no lo tienen (1999:13). Por tanto, la revolución obrera que nos muestra el film de Loach remite a su

⁶Como nos dice el propio Ken Loach a través de la obra de Graham Fuller “Hay una insinuación, que no es más que eso, de lo que el fracaso de la revolución española deparó al personaje de David y de lo que nos deparó a nosotros, los que vivimos sesenta años después. Te hace pensar en el presente de una manera que a mí entender, o por lo menos eso espero, no es demasiado desesperanzadora. Al igual que la de la Guerra Civil española, la sociedad actual tiene un elevadísimo número de desempleados, y hay un tipo de justicia que está avanzando ahora de nuevo, del mismo modo en que lo hizo por aquel entonces. Quisimos mostrar esa conexión, que me recordaba a la frase que se cita a menudo de Orwell: «Quien controla el pasado, controla el futuro»”(1999:180).

trágico desenlace, a esa historia oculta de la traición estalinista que la película retrata a través de las jornadas de mayo y de la disolución final de las milicias del POUM.

Los hechos de mayo constituyen para David el momento decisivo del film. A diferencia de Orwell, el protagonista de *Tierra y libertad* viaja a España siendo comunista, por lo que cuando estallan los hechos de mayo se ve obligado a traicionar a los que hasta entonces han sido sus camaradas del POUM. Loach focaliza los enfrentamientos revolucionarios de los hechos de mayo a través del conflicto interno de David, quien se debate entre regresar con las milicias del POUM o incorporarse en las brigadas internacionales. No obstante, y tras el descubrimiento de la verdadera traición a los ideales de la revolución obrera, David acaba rompiendo el carnet comunista y regresando al frente de Aragón. Una vez allí, el intento del gobierno de disolver las milicias y de detener al capitán concluirá con la muerte accidental de Blanca, amante esporádica de David y símbolo del trágico final de la revolución española. Casi como si se dirigieran directamente al espectador o a Kim, las últimas palabras de David resumen finalmente la derrota del pueblo obrero; “Pero si recibes esta carta, quiero que sepas que no me arrepiento de nada. Las revoluciones son contagiosas, y de haber triunfado, y lo hubiéramos podido hacer, podríamos haber cambiado el mundo. No pasa nada, ya llegará nuestro día” (2004:/1:40:05). Estas palabras de esperanza se convierten en la última transición entre el pasado y el presente, pues las imágenes del entierro de David se superponen a las del entierro de Blanca. En la escena final, Kim tira sobre el ataúd de su abuelo la tierra española que él recogió durante el entierro de Blanca y guardó casi durante sesenta años dentro de un pañuelo rojo. Las relaciones entre el pasado y el presente culminan con este gesto conmemorativo de Kim, quien, acto seguido, y rodeado de los antiguos camaradas de su abuelo, levanta el puño en símbolo de resistencia contra el olvido de la lucha obrera. Los camaradas de David, viejos y cansados como la memoria colectiva, reconocen la antigua consigna, ahora secreta, y corresponden levantando el puño con solemnidad, casi como si estuvieran escuchando el eco de las últimas palabras del fallecido; «llegará nuestro día».

Las interacciones temporales entre el pasado y el presente se postulan en definitiva como el eje vertebrador de *Tierra y libertad*. El despertar social de Kim representa el impulso de las nuevas generaciones que, tras descubrir el pasado oculto de sus abuelos, pueden empezar a luchar por las mejoras sociales del pueblo obrero. Si el objetivo de *Homenaje a Cataluña* fue luchar por la verdad histórica para evitar su manipulación, el de *Tierra y libertad* es reivindicar esta verdad histórica, es decir, la

traición al pueblo obrero y la subsiguiente derrota de la revolución en base a la situación económica y social del momento, pues aunque la película se estrenase cinco años después de que Margaret Thatcher cediera el poder al nuevo líder político del partido conservador, los efectos del thatcherismo todavía estaban muy presentes en Reino Unido; en cierta medida, el film de Loach puede interpretarse como respuesta a las medidas autoritarias que Thatcher y el partido conservador habían estado tomando para limitar el poder del movimiento obrero. A pesar de que Loach dijese no haberse basado en *Homenaje a Cataluña*, la gran carga orwelliana de la película es evidente; hay una clara intención de querer mostrar esa conexión entre el control del pasado y el futuro. De hecho, los obreros de Loach bien podrían compararse a los llamados proles del mundo futurista de *1984*; “¡Si había alguna esperanza, radicaba en los proles! [...]. Los proles eran inmortales, no cabía dudarlos cuando se miraba aquella heroica figura del patio. Al final se despertarían” (2006:267-268).

Este es el gran valor del compromiso de Loach con el espectador, que antepone la reflexión y la necesidad de dar a conocer al entretenimiento del gran público. Es por eso que, como dice Graham Fuller, “Desde el momento en que Loach toma la decisión ética de pintar la vida tal y como es y rechaza la seducción de la estilización y las panaceas de los finales felices, el mundo descrito en sus películas deja de ser hermoso y de prometer conclusiones claras. Dicha decisión supone el sacrificio de una aceptación comercial más amplia” (1999:15). Todas estas características le acercan más a la estética documental de *Homenaje a Cataluña* que a los constructos ficcionales que más adelante veremos en *Por quién doblan las campanas*. Tanto es así que los métodos que se utilizaron durante el rodaje de *Tierra y libertad* se inscriben perfectamente en el lenguaje documental, pues, por ejemplo, los guiones se entregaban diariamente a los actores para que éstos, como en la vida real, nunca supiesen que iba a suceder con sus personajes, o incluso en algunas escenas, como en la del debate sobre la colectivización, se prescindía de guiones y se apostaba por la espontaneidad natural de la conversación. Además, la intención de ser fiel al contexto de la historia hizo que Loach escogiera un reparto basado mayoritariamente en actores españoles, cuyos actores, durante gran parte de los diálogos de la película, podían hablar en castellano o catalán.

En conclusión, y aunque no nos encontramos ante una adaptación cinematográfica, *Tierra y libertad* contiene el mensaje reivindicativo de la novela testimonial de Orwell, pues ambos constituyen un verdadero homenaje a la revolución obrera del pueblo español.

IV. El pañuelo de George Orwell

La guerra civil española estuvo a punto de quitarle la voz a George Orwell. Pero esta vez no me refiero a la mala recepción de *Homenaje a Cataluña*, sino a una bala que le atravesó limpiamente la garganta a las cinco y poco de la madrugada. En el frente, en esa guerra sin guerra. No llevaba más de una semana tras haberse enfrentado a los hechos de mayo cuando tuvo que abandonar de nuevo la línea de fuego. A partir de entonces, Orwell conocería a fondo los verdaderos efectos de las jornadas de mayo. Salió del frente como un herido, regresó a Barcelona como un fugitivo; pasó de luchar por la libertad a ser perseguida por ella. Leyendo los últimos capítulos de *Homenaje a Cataluña*, cuando Orwell mendiga por las calles de Barcelona evitando ser capturado por la policía, uno puede comprender que ese clima de conspiraciones y corrupción llevaran a Stanley Kubrick a plantearse la adaptación cinematográfica de la obra. Sin embargo, ni la adaptación de Kubrick vio la luz ni la bala disparada por el fusil de un francotirador dejó sin voz a George Orwell. Y apenas fue un milímetro lo que le salvó de quedarse sin voz para siempre. La bala había pasado junto a su arteria y paralizado una de sus cuerdas vocales; según varios médicos que le atendieron nunca más recuperaría la voz. Sin embargo, tampoco fue así. La recuperó, y de qué manera.

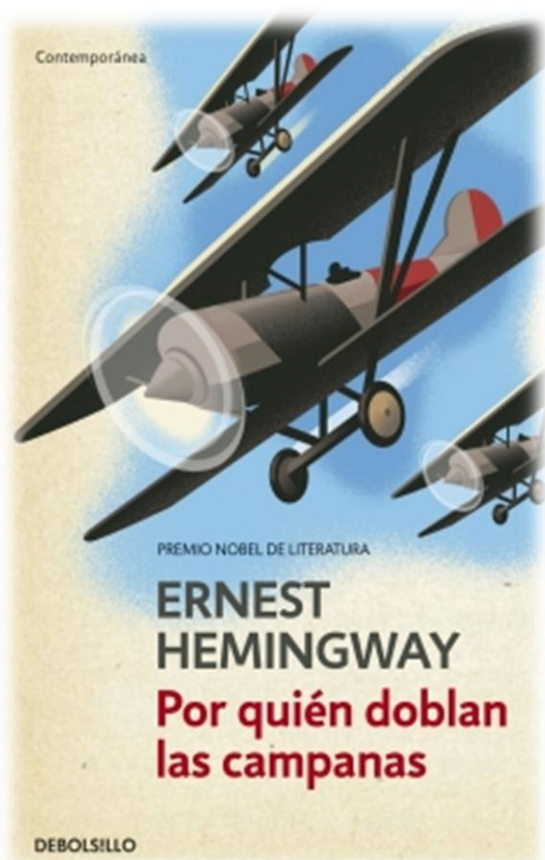
Casi un año después de ser herido, George Orwell daba voz a quienes no la tuvieron a través de *Homenaje a Cataluña*. Orwell había intentado dar a conocer a los lectores anglosajones los problemas políticos de la España en guerra empleando en su novela diversos mecanismos literarios como la pretensión de objetividad del novelista, aquel que asegura no estar escribiendo un libro de propaganda, u otros aspectos como “el humor y la introducción de fragmentos anecdóticos” (Marín Ruíz, 2011:259), pero lo que aquella bala había estado a punto de silenciar lo silenciaba entonces la opinión pública. Muchos años después, en el film de Ken Loach, sería la muerte la encargada de dar voz a los años de lucha de David, porque sin su muerte Kim no llegaría a leer las viejas cartas de su abuelo ni nosotros llegaríamos a oír la voz de ultratumba de David contándonos su historia sobre la guerra civil. El mensaje final del film parece ser el del traslado de responsabilidades entre la lucha social del pasado y la inmovilidad del presente. Como hemos visto a través de aquel símbolo anarquista garabateado en la pared de un edificio obrero, o del titular del periódico británico que desencadena el primer *flash back*, «¡Todos en acción ya!», o de las palabras de Blanca en el entierro de

su novio, «De aquí tenemos que sacar la fuerza para seguir luchando. Porque la batalla es larga y son muchos, pero nosotros somos muchos más», *Tierra y libertad* convierte a los espectadores en herederos directos de las cartas de sus abuelos; de ellos depende desenterrar o dejar enterradas las historias del pasado. Magí Crusells no puede estar menos equivocada cuando dice que “uno de los aciertos del film es que demuestra que a través de una película se puede reflexionar” (2006:295); *Tierra y Libertad* no es mero espectáculo, no se limita a mostrar sino que quiere dar a conocer. No está falto de ironía histórica el hecho de que el estreno de la película causara revuelo en el seno del comunismo español por haber mostrado, según ellos, una versión distorsionada de los republicanos, ni que el propio Santiago Carrillo acusara al director de no haber sido fiel a la verdad histórica. La película hacía reflexionar, pero en este caso, hacía reflexionar a quienes creían en aquella versión histórica a la que Orwell se enfrentó. Sea lo que fuere, la voz de Orwell había llegado hasta ellos superando casi sesenta años de historia. Ken Loach lo había conseguido.

La vinculación entre *Homenaje a Cataluña* y *Tierra y Libertad* pone en relevancia una literatura testimonial y un cine comprometido que se aleja casi por completo de los parámetros comerciales de Hollywood o del *Best Seller*. Ambas obras no utilizan el *boom* de la guerra civil española para beneficiarse de ello—cosa anacrónica en Orwell—, sino que se perfilan como obras transgresoras con voz propia, cuya voz contiene las voces que no han sido escuchadas debidamente por la Historia. Y ese es el mérito del compromiso de ambas obras. Huelga decir que Orwell se escandalizaría al saber la cantidad de fosas comunes que siguen en España sin desenterrarse, o que aún bajo cadáveres, la democracia española le ha puesto su nombre a una plaza de Barcelona. También huelga decir que el valor de la memoria histórica no está en sus manos, sino en las nuestras; tal vez por ello, en una subasta de octubre del 2013, cuatro de sus viejos pañuelos, entre los que se encontraba aquel que llevó puesto cuando la guerra civil española estuvo a punto de quitarle la voz, fueron vendidos por nada más y nada menos que 6.600 euros⁷. El valor de la memoria histórica no está en sus manos; el precio tampoco.

⁷ “Vendidos en 6.600 euros 4 pañuelos usados por Orwell en la Guerra Civil”. Editorial Efe. *ABC* 03 de octubre de 2013, <http://www.larazon.es/vendidos-en-6-600-euros-4-panuelos-usados-por-MB3838817#.Ttt1K8CLLPhiFVQ>.

III. Hemingway y Wood; La guerra romántica y la despolitización comercial



I. El anciano del puente

En San Carlos de la Rápita, antiguo pueblo de pescadores situado frente a uno de los brazos de arena del Delta del Ebro, muy pocos han leído el cuento de Hemingway titulado *El anciano del puente*, publicado originalmente en *La quinta columna y los primeros cuarenta y nueve relatos* (1938). En dicho relato, el narrador nos cuenta la retirada republicana de las tierras del Ebro a través de la conversación entre él y un anciano de setenta y seis años oriundo de San Carlos que, cansado y apenado por los animales a los que ha tenido que abandonar y los kilómetros que ha tenido que recorrer, se ve sin fuerzas para continuar hacia adelante. Debido a que San Carlos también es mi pueblo, no me costó demasiado trabajo saber que ese cuento apenas es conocido por la mayoría de ciudadanos del pueblo, o que apenas es mencionado brevemente en la web turística de Amposta, donde transcurre la acción del relato. Yo tampoco conocía el cuento a pesar de haber pasado tantas veces frente al puente por el cual el anciano y el narrador esperan la llegada del enemigo. Y probablemente tampoco lo hubiera conocido de no ser por este trabajo. Empiezo este apartado mencionando dicho cuento porque tras la primera lectura, entre la estupefacción e incredulidad, me imaginé que si era cierto que Hemingway había estado allí contemplando el Delta del Ebro y comparándolo con los paisajes africanos que tanto amaba, seguramente, en vez de tener una plaza con su nombre en mitad del pueblo, lo que tendría Hemingway sería todo un puente para él solo. Sin embargo, no fue así, porque ni en Amposta ni en San Carlos hay una sola calle, o una plaza, o una biblioteca o cualquier otra señal memorística que atestigüe el paso de Ernest Hemingway por esta región de Tarragona. En cambio, el lector de *Fiesta* puede seguir una ruta de Hemingway si viaja por Pamplona o se puede encontrar en Madrid con otras rutas que rememoren los antiguos bares y hoteles que frecuentó el novelista antes y después de la guerra. Al fin y al cabo, tal vez el turismo se nutra tanto o más de la memoria histórica que el cine y la literatura.

De este modo, mientras muy pocos conocen algunos de los cuentos que Hemingway escribió tras su paso por España, la gran mayoría reconoce al novelista que escribió *Por quién doblan las campanas*. Dada la fama internacional de la novela, la cual, durante muchos años representó la guerra española en la cultura popular, no es de extrañar que sus escenarios no hayan sido olvidados como sí lo fueron los del cuento

sobre el anciano de San Carlos. No, ni mucho menos. En junio de 1984⁸, por ejemplo, una legión de expertos de la obra de Hemingway convocados en Madrid por una conferencia sobre el autor se aventuró hacia la sierra del Guadarrama, escenario principal de la novela, para trazar el supuesto recorrido de Robert Jordan y poder encontrar el puente y la cueva de la historia original. La decepción debió ser grande cuando un geólogo con informe detallado en mano les explicó que debido a la formación rocosa del lugar era imposible encontrar una cueva con las características de la novela. En efecto, esos cuarenta profesores norteamericanos que debieron arremangarse al cruzar arroyos y trepar por las rocas acabarían recordando tarde o temprano que, por mucho que el personaje de Robert Jordan estuviese inspirado en un hombre de carne y huesos⁹, o que la ofensiva se basara en una operación republicana que tuvo lugar en mayo de 1937, o que el propio novelista reconociese haberse inspirado en el paisaje de esa región, la historia de Hemingway era pura ficción.

Cuarenta y tres años antes, Sam Wood, el director de la adaptación cinematográfica de la novela, no había tenido que irse tan lejos para encontrar el escenario de la película; a poco más de cuatrocientos cuarenta kilómetros de los estudios de Hollywood, los productores del film sólo tuvieron que manipular la vegetación de la Sierra Nevada de California para encontrar el escenario de la historia. La ficción que no encontraron esos expertos sobre Hemingway en una calurosa excursión por el Guadarrama la construyó Sam Wood y los estudios de Hollywood apenas tres años después de la victoria de los franquistas. En la obra de Sam Wood poco hubieran importando los informes detallados sobre la geología del Guadarrama, porque lo que realmente importaba era construir la atmósfera de ese western sobre la guerra civil española que acabó siendo la película de *Por quién doblan las campanas*. Siguiendo este patrón, nadie iba a cuestionar que ninguno de los actores principales fuese de origen español, o que, es más—y esto no sólo era incuestionable sino que era uno de los reclamos del film—la protagonista femenina, María, fuese interpretada por una Ingrid Bergman que acababa de protagonizar *Casablanca*. Y en efecto, esa falta de verosimilitud apenas pasó factura al film; financiada con un presupuesto aproximado de 200 millones de pesetas, la película logró convertirse en el segundo film norteamericano

⁸ JARQUE, Fietta (1984): “La tercera España de Hemingway”. En: *El país*, 1 julio 1984.

⁹ Como nos dice Cecil D.Eby, el protagonista de la novela de Hemingway estuvo inspirado en un profesor universitario de California llamado Robert Hale Merriman, quien “As major of Brigade staff, Merriman was the highest-ranking American among the volunteers in Spain; but perhaps of greater interest to readers of Hemingway’s fiction is the fact that he provided a working model for the portrait of Robert Jordan in *For Whom the Bell Tolls*” (1966:382).

más taquillero de 1943. Y no hay que olvidar, por supuesto, que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas la nominó con nueve Óscars, de los cuales tuvo que conformarse con uno.

La película hablaba de la guerra española, pero no se estrenó en España hasta 1978. De poco sirvieron los esfuerzos por despolitizar el film. Con la versión cinematográfica de *Por quién doblan las campanas*, Wood consiguió fusionar la estética del western con el modelo épico de la novela, desplazando la guerra civil española a un segundo plano. Precisamente, cuando estuve preguntando a varias personas mayores de San Carlos de la Rápita sobre el cuento de *El anciano del puente* muchos supieron reconocer a Hemingway por el film—tardío en sus casos—de *Por quién doblan las campanas*; para ellos significaba una alegría reencontrarse entonces con la Ingrid Bergman y el Gary Cooper de aquella lejana juventud. Eso era todo lo que significaba Hemingway para ellos, y apenas les interesó saber que había un cuento donde salía un anciano de su mismo pueblo que, no tantos años atrás, después de verse obligado a abandonar San Carlos por la inminente llegada de las tropas nacionales, había perdido algo más que la guerra.

II. Orwell y Hemingway; del documental a la ficción

Orwell y Hemingway estuvieron en Barcelona durante la guerra civil española. Apenas son tres meses los que separan la llegada de Orwell de la de Hemingway, pero la ciudad que les recibió fue completamente distinta en cada caso; el primero, como ya hemos dicho, se encontró en diciembre de 1936 con una Barcelona totalmente enfrascada en la revolución obrera, el segundo, en marzo de 1937, con una ciudad que estaba perdiendo ya los ideales obreros y cediendo de nuevo el poder a la sociedad burguesa. Como las dos caras de una misma moneda, la Barcelona que ambos encontraron es sólo el ejemplo de una serie de analogías; si Orwell se convirtió en uno de los milicianos de las trincheras del POUM de Aragón, Hemingway se alojó en el Hotel Florida de Madrid mientras ejercía de corresponsal de guerra; si la obra de Orwell es una novela testimonial, la de Hemingway es de ficción; si *Homenaje a Cataluña* fue olvidado durante sus primeros años, *Por quién doblan las campanas* fue aclamada por la crítica y el público desde el primer momento; si en *Tierra y Libertad* Ken Loach prescinde de los arquetipos cinematográficos destinados a atraer el gran público, Sam Wood se nutre de ellos para construir su film y convertir la historia de la novela de Hemingway en un film

digno de los mejores westerns de Hollywood. Sea lo que fuere, es evidente que Hemingway y Orwell vivieron la guerra civil española desde perspectivas diametralmente opuestas y que, probablemente a consecuencia de ello, recurrieron a diferentes modelos narrativos para poder contar su historia. La paradoja histórica está servida; Orwell contó un historia real que nadie quiso creer o escuchar, Hemingway contó una historia ficticia que todos quisieron creer y escuchar; Orwell contó su experiencia en el frente y los hechos de mayo del 37, Hemingway la experiencia ficticia del brigadista norteamericano que sacrificaba su vida para salvar a los españoles. Hay ocasiones en la historia de la literatura—orwellianas, si más no—en las que se premia a la ficción antes que a la realidad, ocasiones en las que parece inevitable para la memoria no pararse a recordar lo que pudo haber sido y no fue.

Lo que llevó a Hemingway hasta la retirada republicana de las regiones del Ebro fue su oficio de corresponsal de guerra. Era la tercera vez que estaba en España desde que empezó la guerra. Al contrario que Orwell, o que Robert Jordan, Ernest Hemingway no luchó en la guerra española, sino que podría decirse que visitó la guerra en calidad de visitante y/o corresponsal de guerra. No se trata de restarle méritos a Hemingway, ni mucho menos al oficio, pero considero importante recalcar la diferencia entre la historia que puede contarnos alguien que vivió en las trincheras de alguien que las visitó. Tampoco sería justo para Hemingway desprestigiar su actividad en España puesto que, seguido de su bella amante, Martha Gellhorn, y su amigo Robert Capa, Hemingway intentó sensibilizar a sus compatriotas con la causa española para que así el gobierno de EE.UU se decidiese a combatir contra el fascismo. Para ello, y cumpliendo con su trabajo, escribió numerosas crónicas para la NANA (North American Newspaper Alliance), recogidas más tarde en *Despachos de la guerra civil española*. En términos comparativos, estos despachos se acercarían más al sentido testimonial de *Homenaje a Cataluña*; sin embargo, su relevancia literaria no es tan «impresionante» como reza su portada. Por otro lado, tampoco hay que olvidar que durante su estancia en España¹⁰ colaboró en el documental de Joris Ivens, *The Spanish Earth*, en el cual, substituyendo a Orson Wells, acabó narrando la voz en off. Por consiguiente, aunque *Por quien doblen las campanas* sea una novela ficticia, hay que tener en cuenta su relación con *Despachos de la guerra civil española*, que anacrónicamente podemos considerar obra

¹⁰ Además de las obras ya citadas, durante los cuatro viajes que Hemingway hizo a la España en guerra colaboró en el corto propagandístico de Prudencio Pereda, *Spain in flames*, se desplazó hasta los principales frentes en calidad de corresponsal de guerra, y escribió *La quinta columna*, su única obra teatral, y varios relatos sobre la guerra civil.

testimonial, y con el documental de Joris Ivens. Antes de introducirnos en la comparación entre su novela y el film de Sam Wood, cabe destacar que Hemingway explotó y agotó las posibilidades de representar la guerra española en su país, y que, tal vez con la intención de llegar a un público mayor, no encontró otra opción que la de optar por la vía de la ficción, mucho más atractiva para el gran público y rentable para su bolsillo.

De este modo, si la narración de Orwell se encontraba cercada por los límites de la memoria testimonial, Hemingway construye en *Por quién doblan las campanas* una historia totalmente novelesca—todas las guerras están llenas de historias novelescas, nos dirá más tarde Javier Cercas—, donde sin apuro se representa el *collage* cultural de la imagen que Hemingway tenía de España. La ambivalencia entre la indisciplina del ejército republicano y la sobriedad de los españoles, señalada también por Orwell, será así personificada en numerosas ocasiones por personajes como Rafael el gitano, quien será capaz de abandonar su puesto de centinela para ir a cazar conejos, o por personajes como el viejo Anselmo, quien, con tal de cumplir la orden de Jordan, será capaz de permanecer en su posición aunque le sobrevenga una intempestiva tormenta de nieve. La desobediencia o la sobriedad quedaran entrelazadas a través de estos personajes que convertirán la novela en una especie de pintura costumbrista de la sociedad española. Todo el conocimiento que tenía Hemingway sobre España desde antes del estallido de la guerra se verterá sobre la novela y activará en los personajes un sentido primitivo e instintivo de la existencia. Terriblemente fascinado por una España que creía anclada en el pasado, una España que se resistía a la modernidad y se apoyaba en sus tradiciones, Hemingway intentará ser lo más fiel posible a la realidad. Para ello, se encargará de mostrar tanto los crímenes de los fascistas (como ocurre con el asesinato de los padres de María y su posterior violación), como los crímenes de los republicanos (como ocurre en uno de los capítulos más memorables de la novela, cuando a través de Pilar se nos narra la historia del estallido de la revolución en un pequeño pueblo donde los líderes nacionales fueron apaleados y arrojados por un precipicio). Hemingway pretende ser crítico con ambos bandos para poder construir un discurso verídico orientado hacia la opinión pública. En este sentido, no hay que olvidar que la novela fue escrita entre el final de la guerra española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, por lo que, a diferencia de Orwell, Hemingway ya sabía el resultado final de la guerra.

Por lo tanto, y a pesar de los medios utilizados, *Por quién doblan las campanas* es una novela que tuvo en su momento un trasfondo propagandístico en contra del auge

del fascismo. Esta denuncia, no obstante, se desarrolla a través de la historia individual de Robert Jordan, quedando la guerra civil como telón de fondo de la acción narrativa y convirtiéndose a su vez en una guerra romántica entre el bien y el mal. Y es que, como nos dice Edward F. Stanton en *Hemingway en España*, “Había un fervor casi religioso en su actitud hacia la guerra. No percibía el conflicto peninsular como un enfrentamiento entre dos ejércitos, sino como una campaña contra el pueblo por parte del fascismo internacional. La Guerra Civil era efectivamente la obsesión española de Hemingway”(1989:211). Efectivamente, Hemingway fue uno de esos novelistas obsesionados con la guerra, tenía que contarla, y, para ello, tenía que saber *cómo* contarla. *Por quién doblan las campanas* es sin duda su respuesta.

III. La última guerra romántica

El *Pont penjant* no es ni mucho menos el único puente que aparece en la obra narrativa de Hemingway; no, el puente ocupa un lugar relevante en la simbología hemingweiana. Sin ir más lejos, toda la historia que se nos cuenta en *Por quién doblan las campanas* es la historia de un puente que debe ser destruido. Todas las tramas de la novela se irán desplegando a partir de la misión que el general Golz le ordena a Robert Jordan; la de volar un puente que se encuentra tras las líneas enemigas.

Ese puente que fue buscado durante una tarde de verano por cuarenta profesores norteamericanos que se echaron al monte del Guadarrama es sin duda el símbolo fundamental de la novela, cuyo símbolo refleja además la forma española de enfrentarse a la muerte. Para Hemingway esta manera de entender la muerte era mostrada asimismo en las corridas de toros, allá donde la vida y la muerte formaban parte de un mismo espectáculo y donde el hombre se enfrentaba a su trágico destino sin atender a los tabús convencionales. Por un lado, esto reafirma las grandes influencias románticas que Hemingway tenía sobre la tierra española, mientras que por otro lado estas concepciones románticas que ponen en relieve el sentido primigenio de la cultura española también se relacionan con el mundo del western, pues también allí la vida y la muerte formaban parte de un mismo espectáculo. No es de extrañar, por tanto, que la España que Hemingway vio durante su experiencia como corresponsal sea similar a la visión westerniana que más tarde Sam Wood escenificó en el film. De hecho, y volviendo de nuevo a las tierras del Ebro, el propio Hemingway nos describe en sus crónicas dicho paisaje como un paisaje de western; “Las escarpadas montañas de la

orilla este del Ebro parecen un decorado por el que un héroe de película del Oeste debería venir galopando, seguido de cerca por un grupo de civiles armados. Su aspecto es casi demasiado romántico para convertirlo en escenario de una guerra” (1989:133). Sam Wood, que pocos años antes había dirigido entre otros directores una película sobre la guerra civil norteamericana, *Lo que el viento se llevó* (1939), en la cual abundaban también los aspectos épicos y los romances, supo traducir muy bien este paisaje romántico y épico que Hemingway configuró a través de una visión ficcional de los hechos, aunque para ello tuvo que sacrificar el contenido político de la novela y convertir la guerra en el escenario de fondo de una historia de amor.

De este modo, la principal diferencia entre el film y la novela es el distinto enfoque ideológico de Robert Jordan. En la novela, Hemingway utilizó la conciencia del protagonista para reafirmar los valores que le hacen dejar su trabajo de profesor de literatura en Montana para arriesgar su vida luchando en España. Aspectos como la universalización de la guerra española y la conversión del conflicto en una guerra romántica quedan reflejados en monólogos interiores como el siguiente; “Entonces [durante la participación de Jordan en la defensa de Madrid] conociste el éxtasis de la batalla, con la boca seca y con el terror que apunta, aun sin llegar a dominar, y luchaste aquel verano y aquel otoño por todos los pobres del mundo, contra todas las tiranías, por todas las cosas en las que creías y por un mundo nuevo, para el que tu educación te había preparado” (2012:321). Como podemos apreciar, la guerra española es para el protagonista una guerra sin fronteras nacionales donde se enfrentan conceptos fundacionales y antagónicos de la civilización humana.

Es precisamente esta universalización del conflicto lo que acerca el tratamiento narrativo de la novela al género épico. Como indica Ricardo Marín Ruiz cuando relaciona la trama de la novela con la estructura de los clásicos épicos, el hecho de que la novela se estructure a través de la proyección de la tragedia individual de Robert Jordan sobre la tragedia colectiva de la guerra se puede comparar con el enfoque narrativo de la *Iliada*, donde la tragedia de Aquiles se proyectaba sobre la guerra de Troya, (2011:299). Impensable resulta ante Robert Jordan aplicar aquellas palabras de Orwell sobre la imposibilidad de sentirse un personaje histórico debido a ciertas «molestias físicas que ensombrecen todo lo demás». Por el contrario, el héroe westerniano de Hemingway se inscribe perfectamente en la herencia de los poemas heroicas que según Tolstói nos dejaron los antiguos, pues Jordan personifica la figura de ese héroe que acapara todo el interés de la historia de la novela; sobre él recae la

responsabilidad de una ofensiva republicana que debe su triunfo a la destrucción de un puente. El interés de Jordan por la guerra civil se convierte entonces en la inevitable misión de un guerrero que es capaz de concebir “las bellezas de la guerra civil” (2012:239), pues lleva “estudiando el arte de la guerra desde [su] infancia, desde que [su] abuelo empezó a contarte la guerra civil norteamericana” (2012:445). A la sombra de los héroes épicos, a Robert Jordan tampoco le faltan predicciones sobre su futuro; desde el mismo momento en que llega a la cueva de los guerrilleros y conoce a Pilar, la mujer de Pablo, intuye su funesto destino cuando ésta le lee la mano y se niega a decirle lo que ha visto. Todo el sentido de su existencia quedará comprimido en esa predicción intuida—si de algo es Hemingway un maestro es del arte de la omisión—que, lejos de acobardarle, reafirmará los valores heroicos de un hombre predispuesto a su final. El sacrificio de Robert Jordan acaba de convertir la figura del brigadista internacional en un auténtico héroe épico. Tanto es así, que el controvertido personaje de María no es otra cosa que la reafirmación amorosa de esas ideas por las que Robert Jordan está dispuesto a morir; “te quiero tanto [le dice Robert a María] como a todo aquello por lo que hemos peleado. Te quiero tanto como a la libertad, a la dignidad y al derecho de todos los hombres a trabajar y a no tener hambre. Te quiero como quiero a Madrid, que hemos defendido, y como quiero a todos mis camaradas que han muerto” (2012:461).

Enmarcado en la concepción de la guerra española como la última guerra romántica, Robert Jordan se transforma en un héroe de dimensiones trágico-épicas que lucha por encima de sus posibilidades, enfrentándose no sólo a la tiranía del fascismo sino a las circunstancias adversas de la propia naturaleza (recuérdese la intempestiva tormenta de nieve que pone en riesgo la resolución de la misión). Sin embargo, aunque la intención de Hemingway al escribir *Por quién doblan las campanas* fuera acercar el problema de la guerra civil al gran público, la novela no acaba siendo una obra de propaganda, “sino de literatura en que se resalta el tema universal de la hermandad de los hombres”(Phillips, 1982:52). El propio título de la novela, inspirado en un poema de John Donne, hace referencia a esa universalidad de la guerra, donde la muerte de Robert Jordan, sacrificándose por salvar a los guerrilleros, “afirma la hermandad universal que va más allá de los límites de cualquier grupo o de cualquier causa individual”(1982:54).

En balance, Hemingway logró estetizar la guerra civil española a través de un lenguaje épico donde plasmó la conjunción entre el sentido universal de la lucha contra el fascismo y la concepción romántica de la guerra civil española. No es de extrañar, por tanto, que una de las cosas que más le molestó cuando vio la adaptación de Sam Wood

fue que las convicciones políticas que habían llevado a Robert Jordan a España no quedasen lo suficientemente reflejadas en el film. En efecto, Sam Wood había aprovechado la estética épica de la novela para acabar de desfigurar el conflicto bélico entre los españoles y convertir la guerra civil en el despiadado trasfondo de una auténtica historia de amor. Hemingway había creado un héroe, Hollywood hizo el resto.

Tal vez por ello, el enfoque ideológico que tiene Robert Jordan en la película recuerda más al de un *cowboy* aliado con los indios que al de un brigadista que ayuda a los milicianos españoles. Las tensiones con la diplomacia franquista y la ideología ultraderechista del director influyeron decisivamente en la amputación política de la historia. En la versión definitiva del film, con más de media hora recortada, el director acabó desechando escenas como la de la revolución obrera del pueblo de Pilar o la explicación completa de porque Robert Jordan luchaba con los guerrilleros. Si Hemingway ya había desdibujado los dos bandos que se enfrentaron en España utilizando episodios que destacaban tanto los crímenes de la República como los crímenes de los nacionales, Sam Wood parece encabezar la larga trayectoria hollywoodiense de películas que, como nos dice, Tomás Valero, ofrecen “una perspectiva de la Guerra Civil totalmente distorsionada, en la que concurren tópicos de escaso o nulo valor histórico, aunque quizás sí cinematográficos, porque permiten reconstruir una realidad amañada al gusto” (2010:155). Esta realidad amañada al gusto es una realidad apolítica con enemigos tan desdibujados que en la versión censurada del film—y definitiva durante años—la palabra fascista no es pronunciada ni en una sola ocasión.

De esta manera, los personajes que habitan la cueva de Pablo aparecen, si cabe, todavía más estereotipados que en la novela¹¹, y la alternancia entre el dramatismo de algunos momentos y la comicidad de otros, como ocurre por ejemplo durante el ataque de los fascistas al monte del Sordo, se difumina en el film hasta extremos que rozan la parodia. El personaje de Pablo, por ejemplo, que en la novela aparece como un hombre terriblemente turbado por los crímenes que cometió al inicio de la revolución, se desdibuja en el film hasta convertirse en el simple némesis de Robert Jordan, ya que, bajo la autoridad irrisoria de un ceño fruncido que le acompaña durante más de media película, parece destinado a llevarle eternamente la contraria. Del mismo modo, las

¹¹ Tras ver el film de Sam Wood, además de parecerle que las convicciones ideológicas de Jordan no quedaban del todo clara, Hemingway “También dijo que los mismos guerrilleros más parecían «actores de cuarta clase de una producción de la *Carmen* de Bizet» o de una seudoespañola producción hollywoodesca como *La Máscara del Zorro* y no de un filme serio sobre la guerra civil española”(Phillips, 1982:56).

crisis morales que inquietan al viejo Anselmo en la novela a causa de tener que matar a otro ser humano desaparecen casi por completo en el film, donde la nobleza del campesino castellano se pierde entre los simpáticos gestos faciales—más asiáticos que españoles—del actor ruso que lo interpreta, Vladimir Nikolayevich. Con esta simpatía denotada compite—y supera con creces—la absurda sonrisilla de palurdo que acompaña al personaje del gitano durante todo el film, cuyo personaje, encargado en la novela de imprimir ciertos toques humorísticos, en el film es reducido (o intenta ser reducido) a la categoría de bufón shakesperiano. Y a todo esto hay que añadir ese ostentoso y renegrido maquillaje que en vez de simular la suciedad real de los guerrilleros que viven en la montaña parece querer destacar la distinción racial que se impone frente a los pálidos y pulcros—y estadounidenses, por si no quedaba claro—rostros del dúo protagonista. El personaje que sale menos desfavorecido en la adaptación de Sam Wood es Pilar, ya que Katina Paxinou consigue reflejar el complejo y apasionado carácter del personaje, valiéndole su interpretación el único Oscar que consiguió la película.

La historia de amor entre Robert Jordan y María es la trama que mayor protagonismo adquiere en la película, convirtiendo todo lo demás en el escenario de fondo de la relación amorosa—tan sensiblera como rentable—entre Gary Cooper e Ingrid Bergman. De hecho, y para evitar ahorrarse más tensiones con la diplomacia franquista, Sam Wood llegó a declarar que la historia de la novela era en realidad “una historia de amor contra un trasfondo brutal. La historia habría sido la misma si hubieran estado en el otro lado”(1982:56). Como ya hemos dicho en numerosas ocasiones, esto afectó por completo al retrato ideológico del protagonista de la historia. En la versión recortada del film, Sam Wood amputó sin más la integridad de Robert Jordan con la tierra española y sus habitantes. Esta comunión espiritual con la identidad española y sus valores más nobles está presente en la novela desde su mismo inicio; “El que yo sea extranjero no es culpa mía [le dice Robert Jordan a Pablo]. Hubiera preferido nacer aquí”(2012:43). En el film, por el contrario, más bien parece que Robert Jordan se transforme en una especie de Oskar Schindler redentor que ha venido desde el centro de la civilización humana para salvar el destino de los pobres guerrilleros.

Teniendo en cuenta lo que nos dice Magí Crusells, esta reubicación de la guerra no es demasiado extraña, ya que el hecho de que “Paramount escogiera a Sam Wood como director de *Por quién doblan las campanas* entraba en esa línea de vaciar a la película de todo discurso político”(2006:194). El género del western debió ser para Wood la manera perfecta de vaciar el film del discurso político. De hecho, y para no

faltar al género, la película se inicia con una escena mencionada pero no representada en la novela (el sacrificio del antiguo dinamitero y compañero de Jordan tras dinamitar las vías de un tren nacional) que bien podría reproducir los clásicos asaltos a los trenes que tienen lugar en los westerns. Además, y como ya hemos comentado antes, el hecho de que el reparto lo formara una súper estrella como Gary Cooper, quien había tenido y tendría papeles principales en westerns como *Buffalo Bill* (1936) o *Sólo ante el peligro* (1952), todavía incentivaba más la sensación anacrónica del escenario histórico en el que supuestamente transcurría el film.

En conclusión, mientras que la estrategia narrativa de Hemingway parece ser la de utilizar el discurso épico para desdibujar los bandos opuestos de la guerra civil española y enfocar el sentido de la novela hacia una universalización de la causa contra el fascismo, es decir, extrapolando la guerra civil a una lucha romántica y totalmente polarizada entre el bien y el mal, la estrategia estética de Wood se aprovecha de esta desfiguración ideológica justamente para hacer lo contrario; amputar el film de cualquier resto de convención política y descontextualizar la guerra civil española con la estética de los westerns.

IV. Héroes y villanos bajo la tutela de Hollywood

Por muy obvio que parezca, Nicole Kidman nunca estuvo en la guerra civil española. En una escena del telefilm *Hemingway & Gellhorn* (2012), sin embargo, Clive Owen y Nicole Kidman aparecen de pronto en mitad de unas imágenes históricas sobre un desfile de milicianos que parten hacia el frente. Son imágenes reales de la guerra civil española retocadas digitalmente para incrustar al dúo estelar de la película. Unos lo llaman intromisión, otros ficción. Unos pueden admirar el montaje, otros preguntarse a quién debieron quitar de la imagen original para añadir a Kidman y Owen encarnando a Ernest Hemingway y Martha Gellhorn. En esta primera hora del biopic de Kaufman, dedicada a representar el novelesco encuentro amoroso entre Hemingway y Gellhorn, la guerra civil española, casi setenta años después del estreno de *Por quién doblan las campanas*, vuelve a representarse a través de la España estereotipada de Hemingway. Las caracterizaciones de los guerrilleros de la cueva de Pablo en el film de Sam Wood no se quedan cortas ante el conjunto folclórico de personas que se reúnen en el vestíbulo del Hotel Florida en *Hemingway & Gellhorn*. Desde las mujeres bailando sevillanas hasta el hilo musical de una guitarra española que amenaza con no extinguirse ni en las

escenas de bombardeo, Philip Kaufman viene a demostrar que aunque hayan pasado casi setenta años Hollywood es capaz de incurrir en los mismos tópicos y clichés.

En el telefilm de Kaufman confluyen tanto el discurso épico de *Por quién doblan las campanas* como la estética del western de la adaptación cinematográfica de Wood. Sorprende, si más no, que después de setenta años Hollywood todavía incurra en esta visión romántica de la guerra civil española, como si sólo la mezcla de elementos folclóricos fuese capaz de atraer al gran público. Sorprende, si más no, porque mientras Sam Wood, en 1943, se encontraba ante una España franquista que se valió de la presión diplomática para incentivar todavía más el vaciaje ideológico del film, Kaufman, en 2012, se encontraba ante una España democrática que intentaba fomentar una memoria histórica respecto a la guerra civil española; o que mientras que la novela de Hemingway contenía un trasfondo propagandístico que pretendía acercar la guerra civil española al gran público para que todos se solidarizaran con la lucha contra el fascismo, el telefilm de Kaufman, que parece basarse en la máxima ya comentada de recordar para no olvidar, se permitiera manipular a su antojo imágenes históricas para introducir en ellas a las súper estrellas de Hollywood.

En uno de sus más famosos grabados, Goya escribió que el sueño de la razón produce monstruos. Años después de pintar dicho grabado, y como recordó Gervasio Sánchez en la conferencia *La guerra no es un espectáculo*, Goya se convirtió en uno de los primeros artistas que se atrevió a estetizar los horrores de la guerra, porque la guerra, probablemente, es un sueño de la razón. O un mal sueño. O un sueño de la sin razón. Sea lo que fuere, y como dijo de nuevo Gervasio, la guerra es la gran madre de los monstruos cotidianos o artífice verdadera de asesinos de despacho como Eichmann; hombres sucumbidos por el sueño de la razón. Si en su experiencia como fotógrafo de guerra Gervasio Sánchez aseguró no haberse encontrado con demasiados héroes, todavía es menos probable imaginar el encuentro con un Robert Jordan, puesto que en el campo de batalla los héroes de Hollywood no son más que eso; actores que, como Kidman y Owen, se cuelan en imágenes reales del conflicto que representan. El precio de la estetización de la experiencia de la guerra en *Por quién doblan las campanas* es, precisamente, el de convertir la guerra en un espectáculo, un viejo western más, un relato épico sobre héroes y monstruos. Tanto es así que el telefilm no duda en ofrecer la imprescindible escena en la que Nicole Kidman se transforma en toda una heroína al salir del Hotel Florida en pleno bombardeo para ir a rescatar a un niño, o la no menos

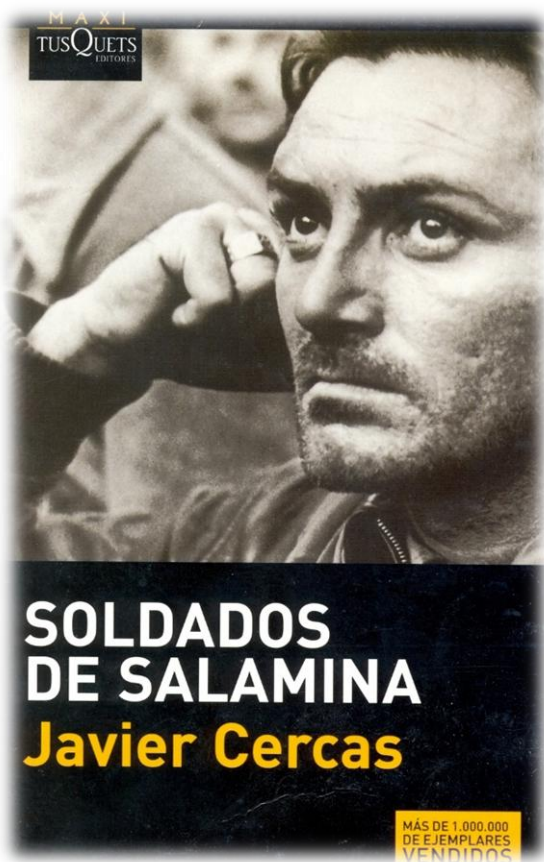
imprescindible escena¹² de sexo entre Martha y Hemingway, tan enzarzados en la pasión desenfadada que les une que ni siquiera una bomba que rompa los cristales de su habitación y tiña sus cuerpos de yeso es capaz de interrumpir¹³.

Este es el legado contemporáneo de *Por quién doblan las campanas*, las últimas ramificaciones de una estetización bélica que ha contribuido a transformar el recuerdo de la guerra civil en un espectáculo. Resulta irónico, si más no, que la imagen que algún día contribuyó a la reivindicación de la guerra civil española como la primera lucha contra el fascismo, sea hoy la misma que la convierte en una guerra casi tan lejana como los duelos del lejano Oeste. Tal vez Kaufman y compañía no sepan (o no quieran saber) que la guerra que representan en sus films o telefims todavía tiene muertos sin desenterrar. Muertos, por supuesto, que algún día Hollywood convertirá en héroes.

¹² Lejos de quedar satisfecho con estas escenas heroicas, Kaufman también resuelve el enigma que se cierne sobre aquella famosa fotografía de Robert Capa que recorrió el mundo mostrando la muerte de un miliciano y que suscitó posteriormente el debate sobre si se trataba o no de una muerte real; y es que a través de una escena del film descubrimos que el miliciano no sólo muere a causa del disparo de un fascista sino que una vez herido va a parar a los brazos de Hemingway, cuya injusta muerte provoca en el corresponsal tal estallido de furia que acto seguido le vemos coger su fusil y salir corriendo y gritando a través de las trincheras para vengar la muerte del miliciano. Por otro lado, también resulta curioso que en la escena ya comentada sobre la imagen manipulada de los milicianos que se van al frente, Kidman y Owen salgan del Hotel Florida para presenciar el desfile de la Gran Vía madrileña y aparezcan acto seguido incrustados en unas imágenes históricas sobre un desfile de la Diagonal de Barcelona.

¹³ Esta historia de amor bajo las bombas parece ser una constante en la narrativa westerniana de la guerra civil. En *Las nieves del Kilimanjaro* (1952), film que parte de un relato de Hemingway y que utiliza la guerra civil como culminación dramática de la historia de amor entre los dos protagonistas, vemos morir en el frente a Ava Garner en los brazos de su amante mientras ella le dedica palabras de amor con la misma pasividad que el personaje de María; “Es gracioso, cuando me tocas todavía me mareo. Podría estar muriendo, pero si me tocas, me mareo” (2007: 01:17:30).

IV. Cercas y Trueba; Recuerdo o representación



I. La memoria impostada

Si hay alguien que represente la impostura de esos nietos que se aprovechan de la mala memoria de sus abuelos ese es sin duda Enric Marco Batlle, el protagonista de la última novela de Javier Cercas. Lo que ocurre, sin embargo, es que en todo caso él fue un abuelo que se aprovechó de la mala memoria de sus nietos. Teniendo en cuenta la ambivalencia entre el héroe que fue Enric Marco antes de ser descubierto y el villano que ha sido tras revelarse el engaño, no es de extrañar que Javier Cercas se decidiese finalmente a escribir *El impostor* (2014), pues al fin y al cabo, y como el propio Cercas reconoce al final de dicha novela, la mayoría de sus novelas giran en torno a un personaje que en determinado momento de su vida es capaz de decir «No» a lo que todos dicen «Sí». La figura de Enric Marco encarna perfectamente esa dualidad antitética entre el héroe y el villano que en *Soldados de Salamina* (2001) representaron los personajes de Rafael Sánchez Mazas y Antoni Miralles, pues durante mucho tiempo Marco consiguió convertirse en un héroe de la memoria histórica haciéndose pasar por lo que no era; el deportado de un campo de concentración nazi. Y es que Enric Marco sabía muy bien que sólo a través de la ficción, o de la memoria de la ficción o de la mala memoria de España, podía conseguir que triunfara su impostura, pues mientras iba reconstruyendo su ficción particular y la vinculaba con el Holocausto estaban a punto de sucederse en España los años de emergencia de la memoria histórica, los años en los que el western español se consolidaría definitivamente como nuestro género predilecto, y los años en los que Javier Cercas, todavía relativamente desconocido, publicaría una novela que pronto se iba a convertir en una de las grandes novelas sobre la guerra civil.

Para ello, Cercas reutilizó los elementos narrativos que hemos visto hasta ahora, alternando la estética documental de Orwell con algunos elementos ficticios—pero no necesariamente épicos—del relato romántico de Hemingway. La trama de la novela se basaba en una historia real que tuvo lugar durante la caída de Cataluña, cuando Rafael Sánchez Mazas, fundador de la Falange y a la sazón prisionero de los republicanos, consiguió huir del pelotón de fusilamiento que debía liquidarlo y esconderse en un bosque cercano donde poco después, mientras permanecía escondido entre la maleza, fue descubierto por un joven miliciano que en el último momento decidió perdonarle la vida. A través de esta pequeña anécdota sobre el fusilamiento frustrado de Sánchez Mazas, Cercas volvía a contar la guerra civil sin volver a contarla, es decir, utilizaba los

artificios de la autoficción para mostrarnos como los nietos afrontaban en retrospectiva el recuerdo de la guerra, cuya guerra, o al menos para el Cercas narrador, era una guerra tan remota y lejana en el tiempo como la batalla de Salamina. El personaje ficticio de Miralles, el republicano que perdonó la vida de Sánchez Mazas, se convirtió por tanto en la denuncia explícita de ese olvido hacia los tiempos de la guerra.

El resultado de todo esto fue un éxito tan grande que apenas un año después de la publicación de la novela se inició el rodaje de la adaptación cinematográfica de David Trueba. En dicho film, sin embargo, el director introdujo algunas modificaciones sustanciales como el cambio de sexo del narrador, que pasó de ser Javier Cercas a convertirse en Lola Cercas, para volver la historia más atractiva de cara al gran público. Como ya le había sucedido muchos años antes a Sam Wood, el intento de Trueba por convertir la historia de la novela en una historia políticamente correcta hizo que el film perdiera la fuerza memorística y posmoderna de la novela, pues, y como acertadamente dice Hermans Hub, “La película acaricia, donde la novela hierde” (2008:95).

Pero el impacto que causó la novela no sólo se reflejó en su adaptación cinematográfica; también lo hizo en la incipiente reivindicación de la memoria histórica. En uno de los últimos capítulos de *El impostor*, cuando el narrador de este relato real (Javier Cercas) se permite utilizar la ficción para introducir una conversación imaginada entre él y Enric Marco, el falso deportado le dice que *Soldados de Salamina* tuvo mucho que ver con esta apoteosis de la memoria histórica:

Ocurrió por culpa de su novela y de otras cosas, pero por culpa de su novela también. ¿Cómo se explica si no el éxito que tuvo? ¿Por qué cree que la gente la leyó? ¿Por qué era buena? No me haga reír. La gente la leyó porque la necesitaba, porque el país la necesitaba, necesitaba recordar su pasado republicano como si lo estuviese desenterrando, necesitaba revivirlo, llorar por aquel viejo republicano olvidado en un asilo de Dijon y por sus amigos muertos en la guerra, igual que necesitaba llorar por las cosas que yo contaba en mis charlas sobre Flossenbürg, sobre la guerra y mis amigos de la guerra (2014:356-57).

El país necesitaba leer esa novela, le dice Marco a Cercas, necesitaba encontrar a Miralles igual que necesitaba escuchar las heroicas—e inventadas—historietas que contaba Enric Marco por las escuelas y los congresos y las reuniones anuales sobre el Holocausto. Cercas ya nos advierte desde el inicio de *El impostor* de lo mucho que le costó decidirse a escribir la historia por miedo a sentirse reflejado en la impostura de Enric Marco. En cierta medida, y como acusa Marco en esa conversación imaginaria, Cercas también se había beneficiado de la industria de la memoria a través de un

narrador que suplantaba su identidad¹⁴ dentro de la novela y de un personaje ficticio que se llamaba Miralles y que encarnaba los ideales del auténtico héroe de la libertad. Es por eso que cuando Cercas le dice que no se compare con Miralles, Marco le contesta;

¿Por qué no? ¿Sabe cuántos periodistas o cuantos estudiantes venían a verme, en 2001 o 2002 o 2003 o 2004 o 2005, creyendo que habían encontrado a su Miralles, a su soldado de todas las guerras justas, a su héroe olvidado? ¿Y qué iba a hacer yo? ¿Mandarles a la mierda? ¿Decirles que los héroes no existen? Claro que no: les daba lo que habían venido a buscar, que era lo que usted le había dado en su novela (2014:357).

Salvando las distancias, y aunque sea obvio que el uso de la novela exonera la ficción de Cercas de la impostura histórica de Marco, resulta sumamente interesante para nuestro trabajo el debate que el propio autor propone a través de este diálogo imaginario que tuvo lugar, o no lo tuvo nunca, casi catorce años después de la publicación de *Soldados de Salamina*, y que se puede formular de la siguiente manera; ¿fue Javier Cercas uno de esos nietos que se aprovechó de la mala memoria de sus abuelos? ¿fue Javier Cercas un impostor de la talla de Enric Marco al construir un personaje ficticio que llamó Miralles y añadió en su autodefinido relato real para darles un héroe perdido a los que necesitaban recobrar una historia olvidada? ¿Y ese héroe ficticio, y esa novela, y ese relato real, benefició o perjudicó a la memoria histórica de nuestro país?

II. Orwell, Hemingway y Cercas; del testimonio a la autoficción

Cuando la guerra civil todavía no había acabado, cuando en España aún quedaba casi un año de encarnizada y desesperada lucha entre ambos bandos, George Orwell ya escribía en honor a la memoria. *Homenaje a Cataluña*, dicho una vez más, fue un homenaje a la memoria de un episodio histórico que a nadie le interesaba a conocer. Por el contrario, *Por quién doblan las campanas*, con su flamante historia de amor imposible entre un héroe épico y su pobre damisela en apuros, era la historia de ficción que todos necesitaban leer. Como nos dice Javier Cercas en *El impostor*, «La ficción salva, pero la realidad mata»; la ficción consagró rápidamente a Hemingway mientras la realidad sumió en el olvido a Orwell. En *Soldados de Salamina* también se nos da un mensaje análogo cuando Roberto Boloño le dice al Cercas narrador que “La realidad siempre nos

¹⁴ Dos años antes de que se descubriese la impostura de Enric Marco, el propio Cercas llegó a decir en *Diálogos de Salamina* “El Javier Cercas de la novela no soy yo, ya lo he dicho. Pero ahora tengo que añadir que sí soy yo. Quiero decir que soy yo elevado a la enésima potencia, ese tipo es jugo o esencia de Javier Cercas, es una máscara que se ha puesto el Javier Cercas real para decir lo que quiere decir, porque escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un yo que soy yo y no soy yo, igual que una máscara”(2003:19).

traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella”. (2001:170). Tal vez por ello, la novela de Cercas es una novela en honor a la memoria que utiliza una ficción enmarcada en unos hechos reales para llegar a la verdad, esa verdad histórica que tanto apasionó a Orwell. De este modo, y sabiendo que la realidad siempre nos traiciona o que la ficción salva y la realidad mata, Cercas construye un narrador que es él y a la vez no es él, nutriéndose así de muchos de los elementos estilísticos de la ironía posmoderna para estructurar su novela.

Para Cercas es esencial presentar la historia inicial como un relato real; por ello, se nos presentan personajes reales como Rafael Sánchez Mazas, Boloño o Sánchez Ferlosio, que dotan la novela de mayor verosimilitud. Es más, para no dejar lugar a dudas de que el tal Sánchez Mazas o su anécdota del fusilamiento frustrado ocurrieron de verdad, Cercas llega a incluir en su novela una fotografía de las páginas de la libreta-diario de Sánchez Mazas (2001:59), o se remite a un artículo suyo sobre Antonio Machado escrito y publicado años atrás. Esta mezcla típicamente posmoderna entre la realidad y la ficción es la que fundamenta el sentido de la novela; y es que mientras que el Cercas real deja bien claro que hay que desconfiar del narrador, para el Cercas narrador resulta vital que el lector llegue a creer que en vez de encontrarse ante una novela se encuentra ante un relato real; “decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales”(2001:52). Tanto es así que la misma estructura de la novela se apoya en la realidad de las dos primeras partes para introducir finalmente la ficción de la última.

Si Cercas jugó con la estética de la novela testimonial añadiendo fotografías o artículos reales, el film de David Trueba, como nos dice Sánchez Biosca “recurrió a las imágenes de archivo, fijas y en movimiento, que poblaban fragmentos del film en los que el espectador podía, ora reconocer un estándar de la guerra, ora asentir al valor documental del producto” (2006:310). Es evidente que Cercas primero y Trueba después fueron conscientes del valor del testimonio y el documental, así como de sus limitaciones frente a la ficción. Sobra decir, por tanto, que el film se rodó en los lugares reales de la historia o que utilizó a los verdaderos amigos del bosque, o a Sánchez Ferlosio, hijo de Sánchez Mazas, para recrear las entrevistas que el Cercas narrador les fue haciendo a medida que investigaba la historia original. Lejos queda ya esa sierra del Guadarrama o ese puente o ese Robert Hale Merriman en los que dijo basarse Hemingway al escribir su novela, *Soldados de Salamina* se basa en la propia escritura y

composición de una novela que se titula *Soldados de Salamina*, y que da nombres específicos de personajes y lugares reales donde se va desarrollando la trama que más tarde conformará la novela; lejos queda ya el discurso épico de Hemingway y las peripecias de un héroe estadounidense que puede con todo, pues el héroe de Cercas es sentenciado con el peor de los castigos de los héroes clásicos: el olvido; lejos queda ya esa historia de amor sentimental entre Jordan y María, cuya relación nada tiene que ver con la relación desenfadada y anti romántica entre Conchi y Cercas; o lejos queda ya la visión de la guerra civil como una lucha universal entre el bien y el mal. Cercas parece dispuesto a rehuir de todos estos elementos novelísticos, dejando claro desde el inicio de la novela que antes de escribirla el narrador estaba convencido de que la guerra civil era el “carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación” (2001:21). De hecho, como no podía ser de otra forma, es el propio Miralles, el auténtico héroe de la novela, el que llega a nombrar a Hemingway en una de las conversaciones que mantiene con el Cercas narrador al final de la novela;

[Cercas]—.Pero todas las guerras están llenas de historias novelescas, ¿no?

[Miralles]—Sólo para quien no las vive.—Expulsó un penacho de humo y escupió algo que quizás era una hebra de tabaco—. Sólo para quien las cuenta. Para quien va a la guerra para contarla, no para hacerla. ¿Cómo se llamaba aquel novelista americano que entró en París...?

—Hemingway

—Hemingway, sí. ¡Menudo payaso! (2001:198).

Miralles parece reivindicar así la deformación ficcional que llevó a cabo Hemingway en la que durante mucho tiempo fue la gran novela sobre la guerra civil española. Asimismo, Orwell tampoco contó una guerra llena de historias novelescas en *Homenaje a Cataluña*, sino que dio testimonio de su paso por las trincheras aragonesas o por la Barcelona de los hechos de mayo. Orwell participó en lo que Hemingway contempló, y según Miralles, la diferencia entre ambas visiones puede resultar abismal. Pero claro está que Javier Cercas tampoco vivió la guerra civil española, así que el dilema que se abría ante él podía ser el de cómo contar la experiencia de una guerra que no llegó a vivir sin incurrir en los excesos ficcionales de los relatos épicos imperantes en el género. Los recursos narrativos de la autoficción ofrecían el equilibrio perfecto para seguir la estela documental de obras como las de Orwell y a la vez recrear en la medida de lo posible un pasado visto ya por los ojos del testimonio del testimonio, es decir, el nieto, sin tener por ello que rechazar los elementos persuasivos de la ficción. Fue así como Cercas consiguió contar la guerra civil española sin volver a contarla otra vez, pues entre Orwell y Hemingway, escogió la autoficción.

III. Cómo contar la guerra civil sin volver a contarla

Dice Javier Cercas en *El impostor* que William Faulkner dijo en una o varias ocasiones (como mínimo lo dijo en *Mientras agonizo*) que el pasado no pasa nunca, que el pasado, como pasado que ya pasó, no es en realidad otra cosa que una dimensión del presente. Sin duda, esta idea de que el pasado “no puede pasar porque ni siquiera—lo dijo Faulkner—es pasado”(2014:301), es perfectamente aplicable al sentido argumental de *Soldados de Salamina*. Para volver a contar la guerra civil española sin volver a contarla, Javier Cercas recurrió al presente para contar el pasado. Y para ello, nada mejor que hacerlo desde un personaje que llevaba su nombre y que suplantaba su identidad en pos de una mayor verosimilitud narrativa. De hecho, será el descubrimiento gradual de que el pasado no pasa nunca lo que hará visible la evolución del protagonista y enlazará su actitud inicial de desapego sobre la memoria de la guerra civil con la promesa final de no permitir que Miralles o sus compañeros caigan en el olvido.

Tanto la novela de Cercas como el film de Trueba parten de la sensación general de saturación que acompañaba y sigue acompañando en España al tema de la guerra civil. Al inicio de ambas obras la distancia entre el pasado y el presente es tan grande que el Cercas narrador llega a darse cuenta de que inconscientemente situaba la guerra civil en una época mucho más lejana; “Es curioso (o por lo menos me parece curioso ahora): desde que el relato de Ferlosio despertara mi curiosidad nunca se me había ocurrido que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar todavía vivos, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina”(2001:43), mientras que de un modo similar, la respuesta que obtiene el compañero de trabajo de Lola Cercas cuando le pide que le mande algún artículo literario sobre la guerra civil, “La guerra civil otra vez no, por favor” (2003:/00:05:51), denota ese cansancio generado por un episodio histórico que ya se había convertido en género literario o cinematográfico con novelas o films como *Por quién doblan las campanas*.

Si *Soldados de Salamina* constituye en parte una nueva forma de reorientar la problemática de la representación de la guerra civil es precisamente por la utilización de estos factores que ponen en relación el trato actual de la memoria de la guerra con los verdaderos hechos históricos, pues contar la guerra desde la actualidad no es lo mismo que recrearla desde el pasado. Recordemos, por ejemplo, que el film de Ken Loach,

Tierra y Libertad, también partía del presente al situarnos en la muerte del anciano protagonista y el subsiguiente descubrimiento de su historia a través de las cartas que encontraba poco después su nieta, pero, a diferencia de lo que ocurre en *Soldados de Salamina*, en el film de Loach el presente se utilizaba como mero intermediario entre la crítica situación social y económica del momento y el valiente pasado de aquel pueblo español que había luchado por su libertad obrera. En la obra de Loach los sacrificios del pasado enfatizaban las amenazas del presente, mientras que en *Soldados de Salamina* el presente se mezcla con el pasado. En las entrevistas recogidas en *Diálogos de Salamina*, Cercas y Trueba coinciden en la importancia que adquiere esta interrelación entre el pasado y el presente, Cercas primero; “la clave de la película y de la novela es la relación entre el pasado y el presente. En las dos, el pasado está en el presente”(2003:46), y Trueba después; “Ésa fue una de las razones por las que yo decidí adaptar la novela. El pasado es presente. La historia no es sólo recreación del pasado, sino la narración de cómo el pasado sigue invadiendo el presente”(2003:47). Sin embargo, esta relación entre el ayer y el hoy, este pasado concebido como un pasado que no pasa nunca, pronto se convirtió en uno de los argumentos más controvertidos de ambas obras, pues muchos encontraran que esa comunión temporal, juntamente con el hecho de contraponer a Sánchez Mazas frente a Miralles, ofrecía una peligrosa posibilidad de reconciliar el pasado con el presente. Por tanto, esta nueva manera de contar la guerra civil sin volver a contarla, esta reformulación basada en la mezcla del antes y el ahora, iba a presentar *Soldados de Salamina* o bien como una gran innovación en el género de la guerra civil o bien como la culminación perfecta de lo que hasta entonces había sido el western español.

Una de las bases fundamentales de los westerns, como veremos en la última parte del trabajo, es que cuentan historias del lejano Oeste que pertenecen al pasado de Norteamérica, es decir, nos hablan de leyendas que pasaron en un lugar que ya no existe, historias que pertenecen ya a la Historia. En *Por quién doblan las campanas* podíamos apreciar perfectamente esta irónica distancia temporal que Hemingway o Sam Wood conseguían imprimir sobre un acontecimiento histórico que acababa de suceder. Por el contrario, y más de sesenta años después, Cercas utilizaba la distancia temporal entre la actualidad y los años de la guerra para construir un relato que pusiera en el centro de la historia no sólo a los héroes o villanos que participaron en la contienda sino a un hombre de la generación de los nietos. Asimismo, el personaje ficticio de Conchi, quien se dedica a leer el futuro a través de las cartas en los *late-show* de televisión,

representa la tesitura general de dicha generación, más ocupada en mirar hacia el futuro que en preocuparse del pasado. Aunque tanto Cercas como Trueba aseguren que el mensaje final de la novela es que el pasado nunca pasa, aspectos como los de Conchi o como los del desapego que siente el protagonista hacia la temática de la guerra delimitan con precisión la frontera que separa al pasado del presente. Tal vez por ello, y como nos cuenta Javier Cercas en *Diálogos de Salamina*, Eduardo Mendoza llegó a decirle en una ocasión que *Soldados de Salamina* es la primera novela sobre la guerra civil “que es como un *western*, o como *Lo que el viento se llevó*. Es decir, la guerra aparece como algo distante, respecto de lo cual ya no tenemos hipotecas, o las que tenemos son tan pocas que nos permiten observarla con cierta frialdad, convirtiendo aquellas atrocidades en material literario, casi en una novela de aventuras”(2003:45). Es cierto que la guerra aparece como algo distante durante buena parte de la novela o del film, pero no menos cierto es que la figura de Miralles viene a contrarrestar toda esta distancia temporal que separa al Cercas narrador de la historia que persigue o de la historia que le persigue; *Soldados de Salamina* convierte la herencia del *western* español en una herramienta posmoderna con la que construir un relato lleno de ironía, y es por ello que como nos dice Antonio Gómez en *La guerra persistente* “esta novela argumenta que antes de precipitarnos a certificar la pérdida de interés por un pasado concreto, es forzoso cuestionarse si lo que se pierde no es la curiosidad por una representación o representaciones de éste” (2006:58), pues la novela se encarga poco a poco de subvertir todos los tópicos y clichés del *western* español hasta conducir al lector hacia el verdadero héroe anónimo, hacia la verdadera historia olvidada.

El desgaste del género de la guerra civil introducido en la trama de la novela es así uno de los motores que ponen en funcionamiento la obra de Cercas y que la dotan a su vez de una multiplicidad de interpretaciones literarias que van desde la parodia al *thriller* historiográfico. Por tanto, hay quien ha visto en la novela una crítica hacia como las nuevas generaciones españolas acaban interesándose más por pequeños episodios anecdóticos como el de Sánchez Mazas que por las verdaderas hazañas de Miralles, mientras que por el contrario, hay quien como Patricia Cifre ha acusado en la novela una falta de crítica hacia el pasado:

Lo que esta novela potencia es una visión más nostálgica que crítica del pasado; una visión que pretende vincular un pasado problemático con el presente, sí—y esto constituye ciertamente una novedad—, pero evitando reflexionar sobre la forma en la que dicho pasado ha sido recordado hasta hoy [...] [;] se recrea una memoria edulcorada, sujeta a cuidadosos equilibrios encaminados a la

relativización de los puntos conflictivos. No una memoria polarizada que se abre a un proceso dialógico, sino una memoria de antemano reconciliada (228-229).

De hecho, y como ya hemos dicho, esta «memoria de antemano reconciliada» fue una de las críticas más repetidas que acompañaron al éxito de la novela. Aun así, Cercas se esforzó realmente por profundizar en los personajes de Sánchez Mazas y de Miralles para evitar el maniqueísmo. Y es que aunque el objetivo final de la novela fuese el de reivindicar la figura de los héroes anónimos de nuestra guerra, esto se hizo posible a través de la figura de Sánchez Mazas, personalidad relevante del falangismo y escritor—el mejor escritor falangista según el Cercas narrador—que, como muchos otros, fue olvidado tras la llegada de la democracia por su condición de falangista. Es decir, Cercas no sólo reivindica la memoria de los héroes anónimos como Miralles, sino que también denuncia el silencio de esos nietos que intentaron disfrazar o maquillar o deformar el pasado ocultando figuras como la de Sánchez Mazas, y es por eso que, como dice María Correderas González, “reivindicar la figura de Sánchez Mazas supone a su vez reivindicar la existencia de una etapa en la historia de España que tuvo que ver con el fascismo, o lo que es lo mismo, reconocer que en España existió un fascismo que determinó su historia” (2010:122). Cercas reivindica la figura de Sánchez Mazas, aún siendo totalmente crítico con el falangismo y los desastrosos efectos que causaron las palabras de hombres como Sánchez Mazas en la España del siglo pasado, porque la propia novela reivindica el recuerdo y sanciona el olvido.

El film de Trueba, en cambio, todavía contribuyó más a interpretar la historia de la novela como una reconciliación con el pasado al mostrar a una Lola Cercas que, como dice Hub Herman, adopta “una postura casi neutra”(2008:94) frente al falangista. Y es que a diferencia de la novela, el enfoque subjetivo de la protagonista del film impide al espectador enfrentarse a la polivalencia generada por la dualidad entre Sánchez Mazas y Miralles. De este modo, la segunda parte de la obra de Cercas, titulada con el nombre de la novela y centrada exclusivamente en la historia de Sánchez Mazas, se ve diluida en el film por la visión personal de Lola Cercas. En la escena del fusilamiento, por ejemplo, Trueba sobrepone la mirada de Lola Cercas buscando los lugares de la tragedia real por los alrededores del monasterio del Collell a la recreación del fusilamiento frustrado del falangista y su huida por el bosque; Lola se pierde por el bosque, se resbala entre el barro, cae entre la maleza, imitando los pasos que paralelamente vemos dar a Sánchez Mazas más de sesenta años atrás, e incluso en determinado momento, justo después de que el miliciano que será Antoni Miralles

acabe de alzar el fusil para perdonarle la vida a Sánchez Mazas, Trueba todavía le da otra vuelta de tuerca a la yuxtaposición narrativa haciendo que el disparo que no llegó a dispararse desafíe la distancia temporal que separa a ambos personajes y llegue a través de los disparos de unos cazadores hasta los alrededores de Lola Cercas, quien, por supuesto, huirá sabiendo que huye tanto de las balas de unos cazadores como de los últimos tiros de gracia de un pelotón de fusilamiento.

Son los efectos de esta simbiosis los que hacen que los personajes de Sánchez Maza y Miralles pierdan su individualidad al fundirse en la mirada de Lola Cercas; la causa—y también la consecuencia—del enfoque exclusivo de Lola podemos encontrarlo, como dice Hub Hermans, en la conversión de la obra de Cercas en un film para el gran público; “La casi despolitización de los personajes de Sánchez Mazas y Miralles parece ser realizada como concesión al gusto de un público más amplio, pero su efecto es a la vez que la fuerte motriz de la novela (la revitalización de la memoria histórica) se vuelve anecdótica y políticamente demasiado correcta”(2008:95-96). En efecto, la revitalización de la memoria histórica de la novela es sustituida por la necesidad de superar la profunda crisis interior de Lola Cercas.

En la novela, no obstante, es el viaje interior y exterior del Cercas narrador el que le hace darse cuenta de que se necesita algo más que hacer historiografía para enfrentarse al recuerdo de la guerra civil; no basta con escribir esa segunda parte de la novela que en principio iba a ser la propia novela y que trata de un episodio anecdótico de la vida de uno de los fundadores de Falange, sino que es necesario ir más allá de la historiografía para encontrar al otro, a los verdaderos héroes olvidados como Antoni Miralles. Irónicamente, aunque sea esta última parte la que pertenece a la ficción, el mensaje de *Soldados de Salamina* es que ya no basta sólo con la ficción para contar la guerra civil, sino que, como dice Antonio Gómez “La recuperación de personas y de sus memorias supone una labor más urgente y necesaria porque en ésta radica la posibilidad de una relación radicalmente moral con el pasado”(2006:55). La recuperación de ese pasado que nunca pasa a través del relato de los supervivientes y de los que sobreviven a los supervivientes se impone al personaje ficticio de Miralles, convirtiéndole así en una mentira que representa muchas verdades anónimas.

Este complejo juego de espejos que Cercas trabaja tan bien en la novela, invirtiendo lentamente la realidad de Sánchez Mazas a la ficción de Antoni Miralles y apoyándose en otros personajes reales como Boloño para dar verosimilitud a otros ficticios como Conchi, desaparece casi por completo en la versión cinematográfica de

Trueba, pues, y como dice de nuevo Hub Hermans, en el film “la ficción, al final, triunfa definitivamente sobre la realidad, y la invención sobre la memoria” (2008:94). Aunque como ya hemos dicho Trueba conceda un breve espacio a documentos históricos reales y a algunos de los auténticos testigos de la historia de Sánchez Mazas, el equilibrio entre la ficción y la realidad que presenta la novela se descompensa en el film ante el triunfo individual de Lola Cercas, cuyas últimas palabras de la película y primeras de su novela: “La primera vez que oí hablar del fusilamiento de Rafael Sánchez Maza yo sólo era una escritora que no escribía” (2003:/1:54:21), son el compendio de esa crisis personal que finalmente ha conseguido superar gracias al proceso de investigación de la novela. Esta intensificación del carácter personal de Lola Cercas puede ser consecuencia del cambio de género sexual al que Trueba somete al Cercas narrador. Los aciertos de este cambio son por el contrario que dicha conversión permitió al director contrarrestar las críticas feministas que habían acusado a la novela de misoginia, así como conseguir además introducir una leve tensión sexual entre Lola y Miralles o entre Lola y Gastón (Boloño en la novela), o incluso contrarrestar esa narrativa westerniana de la guerra civil donde la mujer suele ocupar un papel secundario; mientras que los desaciertos del cambio, como ya hemos dicho, son un énfasis eclipsante en la mirada personal de una mujer que sufre una crisis interior. Trueba se pierde en la complejidad laberíntica de esta crisis femenina virando así el enfoque de la historia hacia la memoria de Lola, es decir, pasando de una memoria colectiva sobre la guerra a, como observa María Cristina C.Mabrey, una memoria personal; “Dando más vitalidad al personaje de Lola, es su memoria personal la que se mezcla con la colectiva, haciendo que ambas tengan la misma importancia, pero siendo la de Lola mucho más inflamatoria del presente en que se rueda el film”.

IV. Todas las guerras tienen héroes novelescos

Los héroes de Javier Cercas saben decir que no; Antoni Miralles, Adolfo Suárez o Enric Marco son ejemplos paradigmáticos de estos héroes, o antihéroes en algún caso, que en determinado momento de su vida tuvieron la oportunidad de saber decir que no a lo que todos decían sí. En *Soldados de Salamina*, las hazañas olvidadas de Antoni Miralles se oponen a la personalidad recordada de Sánchez Mazas, como si ambos personajes fueran las dos caras de una misma moneda, o como si ambos personajes representasen las dos caras de un mismo país.

Como vimos a través de *Por quién doblan las campanas*, el héroe es una de las figuras fundamentales del western español, y tanto Robert Jordan en los años cuarenta como la reciente personificación de Ernest Hemingway en el telefilm de Kaufman nos muestran un prototipo de héroe que va mucho más allá de los héroes humanos y desgraciados de Cercas. Antoni Miralles representa una manera de romper con el canon heroico del western español. Tanto es así que la relevancia de la figura del héroe en *Soldados de Salamina* parece ser clave para el autor; “Porque la novela no habla, fundamentalmente, de la Guerra Civil, aunque sea uno de sus temas y constituya un marco esencial. La novela, básicamente, habla de los héroes, de la posibilidad del heroísmo” (2003:21). Esta posibilidad del heroísmo resume muy bien la diferencia entre el héroe épico de Hemingway, quien vive anulado por su propio destino, y la del héroe humanizado de Cercas, cuyo hombre no carece de la posibilidad de escoger, de decir sí o decir no en el momento exacto en el que se debe decir sí o se debe decir no. Dicha posibilidad del heroísmo la encontramos ya en los primeros héroes épicos, cuando, por ejemplo, Aquiles debe decidir entre retirarse de la guerra de Troya, volver a su hogar y tener una vida larga y duradera, o seguir en la guerra de Troya, morir y ser recordado eternamente; Aquiles escoge la gloria y muere, pero Miralles escoge la gloria y vive, Aquiles escoge la gloria y consigue la inmortalidad a través de la literatura, pero Miralles escoge la gloria y es olvidado por el país al que defendió. Es entonces cuando Cercas traslada al lector la responsabilidad de hacer justicia al rotundo «no» que más de sesenta años atrás fue capaz de dar Antoni Miralles, es entonces cuando Cercas presenta la literatura como una forma “de prestar voz a los que fueron excluidos de la Historia con mayúscula” (García Jambrina, 2004:144), una manera de combatir al olvido en el que han caído los derrotados, —“«Nadie se acordará de él cuando esté muerto»” (2001:195), piensa Cercas de Miralles—, de dar voz a quienes durante décadas no la tuvieron. «Todas las guerras están llenas de historias novelescas», le dice Cercas a Miralles en un momento de su visita, y nosotros podríamos añadir que también todas las guerras están llenas de héroes novelescos, sólo depende de quién nos lo cuenta.

En realidad, Miralles es un héroe que en la novela no destaca tanto por sus grandes logros sino por haber cometido tan sólo un pequeño gesto, una mirada fugaz e insegura que sólo compartió con el que debía ser su víctima; Miralles es un héroe del silencio, un héroe que no desentona demasiado con la anti-ficcionalidad de la obra, pues, y como señaló Vargas Llosa en un artículo que no por casualidad tituló *El sueño*

de los héroes, es un héroe involuntario que actuó según creía conveniente y que nunca exigió a nadie el reconocimiento que merecía:

El gran personaje del libro de Cercas, el más novelesco y el más logrado, no es el inteligente y culto Sánchez Mazas; es el pobre Miralles, guerrero de las buenas causas por pura casualidad, héroe sin quererlo ni saberlo, que, [...] sobrevive como un discreto, invisible desgraciado, sin parientes, sin amigos, recluido en una residencia de ancianos de mala muerte, a donde va a sacudirlo de su inercia y su aburrida espera del fin, un novelista empeñado en ver épicas grandezas, gestos caballerescos -pura literatura- donde el viejo guerrero sólo recuerda rutina, hambre, inseguridad, y la imbecil vecindad de la muerte.

Antoni Miralles, como buen héroe del silencio, rechaza al héroe épico que el Cercas narrador anda buscando, es más, le niega ser el hombre que perdonó la vida a uno de los fundadores de Falange, pues él es un héroe involuntario que se contrapone a los héroes voluntarios como Sánchez Mazas, hombres que durante cuarenta años de dictadura tuvieron y creyeron tener para siempre la gloria que se le prometió a Aquiles. En cambio, lo que Cercas nos muestra con este héroe del silencio es lo que ocurrió con la mayoría de héroes republicanos de la guerra civil, o lo que ocurre con la mayoría de héroes reales, personas corrientes que tras su gesto heroico vuelven a ser lo que siempre han sido y a vivir la vida sin gloria eterna que siempre esperaron vivir. El hecho de que Miralles sobreviviera a su propios gestos heroicos para sumirse en el anonimato de un hombre que ha perdido a su familia y que pasa sus últimos días en una residencia de ancianos refleja muy bien la ruptura narrativa que supuso *Soldados de Salamina* en el género de la guerra civil española, cuando lo que realmente retrataba la novela a través de la figura de este héroe olvidado era el trato—o maltrato—que España llevaba años dando a la memoria de su Historia reciente. Incluso la versión de Trueba, a pesar de los cambios, parece intentar transmitir esta esencia de la memoria de la guerra a través de la inclusión en el film de archivos y testigos reales. El recuerdo de ese pasado que no pasa nunca se convierte así en un modo de combatir el silencio de nuestra historia, incluso de premiar, pues como se dice en el film de Trueba, “A los héroes sólo los premia el recuerdo de los demás” (2003:/01:18:14).

La revitalización de la memoria que propuso *Soldados de Salamina* prueba, por tanto, que Javier Cercas no fue uno de esos nietos que se aprovechó de la mala memoria de sus abuelos, o que tampoco fue un impostor de la talla de Enric Marco que intentó aprovecharse de la reivindicación de la memoria histórica para conseguir el éxito con el que sueñan todos los escritores, o que su héroe ficticio, o su novela, o su relato real, contribuyeron más a denunciar la existencia de una mala memoria que ha seguir los

pasos del western español. En resumidas cuentas, podemos concluir que ante las vías literarias que habían abierto Orwell o Hemingway frente a la representación de la guerra civil española, Javier Cercas, acaso emulando la rebeldía de sus personajes favoritos, fue capaz de decir «No» a lo que todos decían «Sí».

V. El western español



I. El western en la narrativa de la guerra civil española

En una de las películas más famosas de John Ford, y, por tanto, en uno de los westerns más importantes de la historia del cine, se trata ese tema borgiano del traidor y el héroe que tan relevante lugar parece ocupar en la narrativa de la guerra civil española. Pero en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), sin embargo, la gloria no se la lleva exactamente el traidor, aunque tampoco el héroe. El film de John Ford trata en realidad de la memoria y el olvido, la memoria falseada de un hombre que es premiado por algo que no hizo, y el olvido ignorado del hombre que realmente mató al villano, ese hombre de acción, ese héroe del silencio, ese Miralles de la novela de Cercas. Pero esta analogía entre Miralles y el héroe anónimo que encarna John Wayne en el film de Ford no es una simple casualidad. Mientras escribía *Soldados de Salamina*, Cercas tuvo muy presente el western de Ford, hasta el punto de que intentó en vano añadir en la novela una referencia a la historia del film, pues pronto se dio cuenta de que ambas obras se sumergían en ese pasado que nunca pasa, esa dimensión del presente donde los actos del ayer repercuten sobre los de hoy. En el film de John Ford, el director utilizó esta mezcla de tiempos precisamente para desmitificar los mitos que el cine había ido generando sobre el western, mientras que en la novela de Javier Cercas, el escritor utilizaba este pasado que nunca pasa para desmitificar los mitos que el western—o la épica de la epopeya westerniana—había ido generando sobre las representaciones de la guerra civil española. Pero llegados a este punto, quizás debemos preguntarnos de una vez si existe, después de todo, ese género sobre la guerra civil que yo y mi tutor convenimos en asociar con la estética del western y que, en principio por comodidad y al final por costumbre, acabé llamando el western español.

Las representaciones westernianas de la guerra civil española tienen en común el uso de los mitos generados durante años por el western. ¿Pero cuáles son esos mitos fundadores del western?; en relación a lo que hemos visto hasta ahora a través de *Por quién doblan las campanas*, parece ser que uno de los mitos principales del género es el mito de que los westerns retratan un tiempo completamente extemporáneo. Esta distancia no es sólo temporal, también es geográfica. De hecho, la concepción decimonónica de la frontera americana es un concepto fundacional en el western, un rasgo primordial en el cual se funden los avances de la conquista del Oeste con su progresiva desaparición. En el mundo de los westerns esta frontera se impone sobre la

vida de sus protagonistas a través de una alteridad claramente definida por la escisión entre lo civilizado y lo salvaje. Hay una doble distancia temporal y geográfica en esas llanuras del Oeste donde se enfrentan los valores naturales de los indios salvajes con el orden racional de las leyes humanas. No obstante, la identificación del Oeste con ese lugar remoto en el tiempo y en el espacio que aparece en los westerns surgió durante la misma aparición del género, cuando la frontera americana ya estaba desapareciendo. Los Estados Unidos de América eran entonces un país que apenas acababa de cumplir un siglo de historia, o, lo que es lo mismo, un país sin historia. No es de extrañar, por tanto, que los estadounidenses se encargaran rápidamente de suplir esa ausencia de historia nacional mitificando la historia reciente y convirtiéndola en un pasado remoto; su propio pasado histórico. La conquista del Oeste había acabado ya, pero la conquista cultural, dirigida mayoritariamente bajo la tutela cinematográfica, acababa de empezar.

Clint Eastwood, afamado héroe del género, ve en el western—y también en el jazz—una forma de arte genuinamente americana (Cohen, 2006:04). No es demasiado difícil, partiendo de estas palabras de Eastwood, plantear las representaciones westernianas de la guerra civil española como un claro precedente de la americanización contemporánea. ¿Pero cómo empieza esta americanización de la guerra civil española?; los primeros films propiamente comerciales o hollywoodienses se remontan a los mismos años del conflicto, como en el caso de *El último tren desde Madrid* (1937) o *Bloqueo* (1938), cuyos films inciden en esa imagen rural, primitiva o romántica de España. De estilo distinto, y ya con la guerra recién acabada, en los primeros veinte minutos de *Adelante, mi amor* (1940), la guerra civil se tiñe de los frívolos arquetipos de la comedia romántica americana, con escenas tan inverosímiles como aquella en la que los dos protagonistas surcan los cielos de España bajo los disparos de las avionetas franquistas mientras el protagonista le cuenta a una bella periodista las tres posibles formas de enamorar a una mujer. La distancia temporal y espacial de los westerns ya se aprecia en estas obras, pero todavía tenía que aparecer la adaptación cinematográfica de Sam Wood para emprender por completo la americanización de la guerra civil.

En uno de los estudios de referencia sobre el género del Oeste, André Bazin dijo que “El *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión” (1990:245); pues bien, con las representaciones de la guerra civil pareció ocurrir algo similar. Como ya hemos dicho, Hemingway apostó inicialmente por la vía documental (*Spanish Earth*) para intentar sensibilizar a la sociedad americana con la causa española, y también Malraux, aunque revistiendo la realidad documental de ficción, intentó

mostrar el conflicto español a través de la novela y film *L'Espoir, sierra de Teruel*. No obstante, tanto una como otra acabaron siendo catalogadas como obras de propaganda, y sólo la posterior novela de Hemingway y su adaptación cinematográfica, haciendo uso de la épica y de elementos westernianos, lograrían convertirse en iconos mundiales de la cultura popular; sólo con historias de amor bajo el cielo estrellado de un país en guerra, sólo con reconversiones del género del western se conseguiría elevar el tema de la guerra civil al interés del gran público. Resultó que el western español había nacido del encuentro de una mitología (la visión romántica de España) con un medio de expresión (el género del western).

España pareció tomar entonces el relevo de ese otro mundo del *Far West* desaparecido a principios del siglo XX. No hay más que recordar las concepciones románticas que Hemingway tenía de España, único lugar de Europa que creía capaz de luchar contra la modernidad, para encontrar rápidamente esta doble distancia temporal y geográfica que surge entre el mundo americano y el español. Pero el western no era ajeno a la cultura hispánica, en sus historias abundan los mexicanos ignorantes o sus bellas y viscerales mujeres bailando flamenco. Y es que si los orígenes del western se remontan a la literatura de viajes con escritores como Irving Washington, las representaciones westernianas de la guerra civil se basan a su vez en el exotismo que la lejanía imponía en la mentalidad estadounidense. Este exotismo derivado del viaje está muy presente en la novela de Hemingway, pues en numerosas ocasiones¹⁵ se nos brinda una imagen de España similar a la postal turística. El famoso escenario de la novela de Hemingway, comentado en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo, también parece confundirse con la naturaleza indómita de las regiones más profundas del Oeste¹⁶—“La naturaleza es el primer compañero del héroe de western, su único refugio”, nos dice Clélia Cohen, (2006:16)—, pues Jordan y compañía viven en una cueva que se encuentra en mitad de las montañas, ansiando la destrucción de un puente—otro elemento recurrente del paisaje del Oeste—, y vigilando los caballos que

¹⁵ Una de estas ocasiones, a modo de ejemplo, es cuando Pilar relata sus experiencias en Valencia con su antiguo amante torero; “Comíamos en los tenderetes de la playa. [...] Camarones recién sacados del mar, bañados en jugo de limón. Eran sonrosados y dulces, y se comían en cuatro bocados. Pero nos comíamos montañas de ellos. Y luego *paella*, con toda clase de pescado” (2012:133).

¹⁶ En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), Isaac Rosa también pone en manifiesto ese paisaje claramente westerniano de España, pero en este caso, y como ocurre con muchas de las novelas y films de la guerra civil, la novela—se trata de una lectura crítica que el propio autor hace de una de sus obras de juventud—parte de los años de la posguerra para todavía incentivar más la distancia temporal y geográfica; “*Estamos ante la extemporánea idealización de un paisaje inexistente y pretendidamente literario, un sur que, en 1977, se muestra solanesco y embrutecido, sin que de esta pintura se deduzca una intención de crítica social, sino más bien una exhibición de armas literarias*” (2007:31).

le llevarán hasta la frontera republicana. En muchos de los personajes de la novela encontramos el primitivismo westerniano asociado al «otro»; los españoles se prefiguran como seres que oscilan entre la desobediencia y la sobriedad, entre la vileza y la nobleza. Los insultos, por ejemplo, se convierten en la sombra marcada de la picaresca española, mientras que los personajes femeninos de María y Pilar alternan a su vez esa imagen de pureza o de impureza que adquieren las mujeres en los westerns. La animalización de la mujer india o mexicana es un rasgo del género que encontramos en películas como *La diligencia* (1939), cuando la mujer apache del dueño de la posta es comparada por su marido con una yegua; “Puedo hallar otra esposa. Pero no una yegua como esa” (2000:/0:54:25). Asimismo, es bien sabido también que el controvertido personaje de María, llamada por su amante con el apelativo de conejita, representa sin ambages una animalización similar; “Ella se restregó bajo su mano como un gatito” (2012:111), “Se mueve como un potro, pensó” (2012:197), “Después seremos como un animalito en el bosque” (2012:354). Y por último, nos encontramos también ante el mito del héroe del western, encarnado sin duda en la obras de Hemingway y Wood por el polifacético Robert Jordan. Este héroe westerniano se perfila como característica indispensable para el género, pues, y como dice M^a Dolores Clemente, “es precisamente la inclusión del factor heroico la que ha otorgado al western su categoría mítica” (2009:02). Pero, ¿qué es exactamente un héroe del western?; según Clélia Cohen, el héroe del western encarna actualmente al héroe americano, pero, ante todo, “Es un actor. Icono poderoso, máquina de suscitar fascinación y deseo, cuya mera aparición en pantalla arrastra tras de sí todo un universo, una filmografía, un personaje” (2006:18), y acto seguido Cohen pasa a analizar los tres héroes «más grandes» del western, entre los que se encuentra en primer lugar al protagonista de *Por quién doblan las campanas*, Gary Cooper.

Sólo con la obra de Hemingway y la adaptación de Wood podemos apreciar perfectamente esta reconfiguración del western como un género multifacético que huye de su propia finitud. Desde que el western es western, es decir, desde que el mundo del Oeste desapareció bajo la culminación de su conquista, muchos críticos han creído que el género ya no tenía mucho más que decir. Irónicamente, esta sensación melancólica que ha permanecido incrustada en la esencia del western es la que ha permitido la revitalización del género. A principios de los años cuarenta, cuando ya resonaban las voces de esos críticos que veían en el western un subproducto cultural mediocre, tal vez la Europa en guerra fue la oportunidad que tuvo el género de expandirse más allá de las

fronteras americanas y de trasladar su mitología a otros escenarios. Al fin y al cabo, tampoco el western era un género ajeno a la guerra; muchas de sus películas, como *Mando siniestro* (1940) o *Murieron con las botas puestas* (1941), sucedían durante o después de la guerra de Secesión, partiendo precisamente de esa necesidad de restaurar el orden, de conciliar dos mundos totalmente contrapuestos; “Algún día, [nos dicen en *Centauros del desierto* (1957)] este país se convertirá en un lugar donde se podrá vivir”, (2005:/0:47:48). *Por quién doblan las campanas* se nos presenta así como la demostración perfecta de esta expansión westerniana de la cual poco a poco se fue desprendiendo un nuevo género, o subgénero, que aglutina muchas de las novelas y películas sobre la guerra civil española y que bien podría llamarse el western español¹⁷.

II. No todas las bombas hacen boom

Cuando empecé a escribir este trabajo apenas recordaba nada del único western que había visto o creía haber visto hasta la fecha; quizás el título (*Sin perdón*), o tal vez el nombre del director y actor protagonista (Clint Eastwood), o puede que algún que otro tiroteo mortal bajo la lluvia (la memorable escena final); sin embargo, lo único que creía recordar con total seguridad era que, a pesar de las críticas y la colección de premios que consagraron al film en su momento, el último western de Eastwood me había aburrido lo suficiente como para dar cabida al olvido. Después de volverla a ver por recomendación del tutor de este trabajo, *Sin perdón* se convirtió en el primer western que veía y creía ver de verdad. A través del film de Eastwood, o de *El hombre que mató a Liberty Valance*, o de *Río bravo*, o de *La muerte tenía un precio*, o de *La Diligencia*, o de *Centauros del desierto*, o de un largo etcétera de clásicos imprescindibles, comprendí que llevaba medio trabajo juzgando a la ligera un género tan polivalente e interesante como el western. La imagen que tenía hasta entonces del western era la de un género pretendidamente ficticio que mitificaba la esencia de una época desaparecida para convertirla en una entretenida, superficial y comercial historia de aventuras. Y empecé a

¹⁷ Es evidente que un género o un subgénero no lo forma únicamente una sólo película o una novela como *Por quién doblan las campanas*, pero dadas las cuestiones de espacio de este trabajo he preferido centrarme en esta obra porque he considerado que resume muy bien los aspectos westernianos que han podido reelaborar el género. Algunos de los films o novelas donde también he podido observar esta relación con el western, (además de los precedentes ya citados) son: *Encontrarás dragones* (2011), *Pasiones rotas* (1998) o *El ángel vestido de rojo* (1960). Además, también cabría añadir algunas de las películas que parten de la guerra civil para describir los años de la posguerra (ya hemos mencionado el caso inverso con *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*). En *Y llegó el día de la venganza* (1964), por ejemplo, nos encontramos ante aspectos como el primitivismo del monte donde viven los maquis y el acecho constante de los franquistas que fácilmente podríamos relacionar con el mundo del western.

referirme al western español teniendo en mente esa imagen peyorativa y errónea del género, cuya imagen tendía a asociar el western con una narrativa irreflexiva del pasado, casi atemporal, donde los personajes y los escenarios pertenecían a un tiempo fuera del tiempo. A consecuencia de ello, y durante más de la mitad de este trabajo, intenté destacar la frivolidad que algunos artistas emplean para enfrentarse a experiencias tan traumáticas como la guerra civil sin darme cuenta de que yo mismo estaba frivolizando la imagen de un género del que apenas creía conocer unos cuantos cómics de *Lucky luke*. En otras palabras, había cometido aquel error que en mi trabajo sobre la memoria del Holocausto reprochaba casi con escarnio a determinados lectores o espectadores; pues para hacer este trabajo me había basado en las breves representaciones literarias o cinematográficas que conocía (o creía conocer) del western, había antepuesto la imagen generada por la cultura popular, la réplica, a la propia historia del western. Fue entonces cuando comprendí que no podía seguir tratando el western español sin permitirle su propia capacidad artística, es decir, que si realmente quería hablar del western español como un género o un subgénero derivado de las influencias de un género tan polivalente como el western, también debería considerar su posibilidad de producir algo más que obras menores.

La hipótesis inicial del trabajo volvía por enésima—y esperemos que última— vez a reformularse; ya no se trataba de esa visión maniqueísta que acusaba automáticamente a todas las obras que contenían elementos westernianos de debilitar la memoria histórica de España. Obras como *Sin perdón* o *El hombre que mató a Liberty Valance* demostraban que el western era un género capaz de desmitificar su propia imagen, de reinventar, de volver a contar la historia del Oeste sin volver a contarla. La historia que contaba John Ford en su célebre film, por ejemplo, rompía la jerarquía de los personajes del western, pues la gloria se la llevaba quien no se la merecía, el verdadero héroe anónimo quedaba sepultado bajo el olvido, como si Ford quisiera decirnos que la esencia del western reside precisamente en su posibilidad de recordar, de mitificar, aquello que no ocurrió. Esta cuestión tan orwelliana es precisamente la que también se nos cuenta a través de *Homenaje a Cataluña*. Orwell se antepone casi sesenta años a la aparición de *Soldados de Salamina* al denunciar los peligros contemporáneos del uso memorístico de la Historia, y no sólo por denunciar la manipulación de los hechos que había vivido, sino por exponer los hechos con una narrativa exenta de la glorificación épica que poco después utilizaría Hemingway para construir su novela. En contra del modelo épico basado en héroes que acaparan el

interés de toda la historia, el héroe, o no héroe, de *Homenaje a Cataluña* partía así del realismo antiglorificador que en su momento comparamos con la visión histórica de Tolstói. También años después Ken Loach nos advertirá de ese uso o mal uso de la historia empleando el sentido de su cine comprometido para relacionar el contexto histórico de la guerra civil con el presente, para relacionar la colaboración (olvidada, o poco recordada) de los ingleses en la revolución obrera de la guerra española con la mala situación social del proletariado del momento. Tanto Loach como Orwell se anteponen a muchos de los principios de los westerns del mismo modo que lo hicieron *El hombre que mató a Liberty Valance* o *Sin perdón*. Así que si realmente considerásemos ese western español como un género en sí mismo, *Homenaje a Cataluña* y *Tierra y libertad* no estarían tan lejos del género, pues ambas son tan necesarias para él como lo fueron las obras de Ford o de Eastwood. Asimismo, y recordando de nuevo aquello que dijo Eduardo Mendoza de que *Soldados de Salamina* era la primera novela de la guerra civil española que podía leerse como un western, la obra de Cercas, a diferencia de *Homenaje a Cataluña*, sí que sería una novela prefigurada a partir de la imagen westerninana generada por obras como *Por quién doblan las campanas*, es decir, una novela sin cuya previa imagen no tendría sentido revertir los parámetros del género, una obra que se inscribe por completo en el lenguaje del género justamente para desmitificar algunas de sus bases.

Pero no eludamos más la resolución de la hipótesis inicial; podríamos resolver la cuestión de si las obras cinematográficas y literarias de la guerra civil española benefician o perjudican a la memoria histórica aduciendo que a nivel individual, obras como el telefilm de Kaufman, o las melodramáticas novelas y adaptaciones fílmicas de *El ángel vestido de rojo* o de *Pasiones rotas*, o la reciente *Encontrarás dragones*, sí desvirtúan los hechos históricos en favor de una historia atractiva para el gran público, pero siguen siendo obras que, al fin y al cabo, han heredado la estética westerniana de *Por quién doblan las campanas*, obras que, si las confrontamos con novelas como *Soldados de Salamina* o films como *Tierra y Libertad* pueden contemplarse como un fresco histórico que muestra sus luces y sus sombras. En otras palabras, no es el western español el que perjudica a la memoria, sino el uso o el mal uso del western español y de sus películas o novelas, pues leer la novela de Hemingway sin leer la novela de Orwell es como ver *Raíces profundas* (1953) sin ver *Sin perdón* (1992); son visiones parciales de un mismo hecho o realidad que por sí solas no nos proporcionan una visión completa del mito y el contra mito, de la realidad histórica y la realidad ficcional. Por tanto, la

hipótesis final no sería exactamente si la literatura y el cine perjudican o benefician a la memoria histórica, sino si el espectador/lector hace un uso exhaustivo o superficial de las obras del western español.

En conclusión, la literatura y el cine de la guerra civil española, el western español, es un género que se remite a sí mismo, un género donde los mitos se convierten en verdaderos secretos esenciales; secretos lanzados al lector o al espectador, secretos que sólo podrán resolver quienes tengan la voluntad de ir más allá de la réplica ficcional o del vano entretenimiento; son los secretos que ha dejado en la memoria una guerra civil que sigue teniendo muertos sin desenterrar. Pero no empecé a hacer este trabajo con la intención de averiguar ni resolver ningún secreto esencial, sino con la voluntad de tener muy presentes a esas víctimas olvidadas, de contrastar el recuerdo candente que el *boom* cultural de la guerra civil deja año tras año en las pantallas de cines o en los estantes de las librerías, con el olvido de esas víctimas que ninguna ley de la memoria histórica ha conseguido sacar de sus fosas comunes. Uno de mis objetivos principales era mostrar el contraste social entre la demanda de ficción y el abandono de realidad, cómo el mal uso de las obras de la guerra pueden hacernos creer que todas las guerras hacen *boom*, o que abiertas o cerradas todas las heridas de nuestra historia tienen precio; el precio del pañuelo de George Orwell, el precio de una caminata veraniega por la sierra del Guadarrama, el precio de una plaza en mitad de Barcelona, el precio de un anciano de San Carlos de la Rápita que ya nadie recuerda, el precio de un héroe anónimo como Miralles, el precio de un pasado que nunca pasa.

Ahora creo que no tiene ningún sentido culpar a la literatura o al cine de que España sea un país que presta más atención al *boom* cultural de la guerra civil que a los muertos reales que siguen enterrados en las fosas comunes. Tal vez sea la cultura de masas la que ha conseguido vender heridas abiertas sin mancharse de sangre, tal vez sean los consumidores los que conviertan el western español, o las películas y novelas sobre la guerra civil, en un género destinado a la irreflexión de un pasado falsamente cerrado. En este sentido, la conversión del hecho en leyenda, o la gran proliferación de obras literarias y cinematográficas sobre la guerra civil no son la demostración de la superación social de un episodio dramático, sino la exposición de una herida abierta en la sociedad española, esa herida causada por la imposibilidad de cerrar un episodio histórico que cada vez parece tan lejano como el mundo que aparece en muchos westerns. Al final de *El hombre que mató a Liberty Valence* hay una famosa frase que dice; “Esto es el Oeste, señor, cuando la leyenda se convierte en hecho, escribe sobre la

leyenda” (2002:/01:59:52); probablemente, eso es también lo que ha ocurrido con el recuerdo de la guerra civil española en el cine o la literatura, «Esto es la guerra civil española, señor, cuando la leyenda se convierte en hecho, escriba sobre la leyenda»; se ha mitificado la leyenda del mito, y el mito espera ahora su contra mito igual que el contra mito espera al mito. Resulta curioso haber empezado este trabajo negando la negación del pasado, la negación de la mala memoria de mi abuela, para terminarlo enaltecendo un género dedicado a la leyenda de un hecho; sin embargo, y aunque haya necesitado elaborar un trabajo mal planteado para llegar a esta conclusión, ahora comprendo o creo comprender que, igual que el olvido se esconde tras el recuerdo, también la leyenda forma parte de nuestra historia.

Bibliografía

- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*, Tusquets Editores, Barcelona.
- HEMINGWAY, Ernest (2012): *Por quién doblan las campanas*, Debolsillo, Barcelona.
- ORWELL, George (2013): *Homenaje a Cataluña*, Debolsillo, Barcelona.
- ASTRE, Georges-Albert/HOARAU, Albert-Patrick (1997): *El universo del western*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- BAZIN, André (1990): *El «western» o el cine americano por excelencia dentro de ¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid.
- BERGA I BAGUÉ, Miquel (1981): *Entre la pluma i el fusell*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona.
- BERGA I BAGUÉ, Miquel (1984): *Mil nou-cents vuitanta-quatre: Radiografia d'un malson*, Edicions 62, Barcelona.
- CERCAS, Javier/TRUEBA, David (2003): *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, Tusquets, Barcelona.
- CERCAS, Javier (2014): *El impostor*, Literatura Random House, Barcelona.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2012): *Configuración de la memoria en Soldados de Salamina*, Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 18, Universidad de Salamanca.
- CLEMENTE FÉRNANDEZ, M^a Dolores (2009): *El héroe del western: América vista por sí misma*, Complutense, Madrid.
- COHEN, Clélia (2006): *El western*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- COMA, Javier (2002): *La brigada Hollywood*, Flor de viento ediciones, Barcelona
- COMA, Javier (1998): *Aquella guerra desde aquel Hollywood*, Alianza Editorial, Madrid.
- CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010): *La guerra civil española en la novela actual Silencio y diálogo entre generaciones*, Iberoamericana, Madrid.
- CRUSELLS, Magí (2006): *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*, Ediciones JC, Madrid.

- CRUSELLS, Magí (2000): *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*, Editorial Ariel, Barcelona.
- DE GIUSTI, Luciano (1999): *Ken Loach*, Ediciones Mensajero, Bilbao.
- EBY, Cecil D. (1966): *The Real Robert Jordan*, Duke University Press, American Literature, Vol.38, N°3.
- FAULKNER, Sally (2008): *Lola Cercas en Soldados de Salamina*, Historia Actual Online, N°15, <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/242>.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2004): *La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas*, Iberoamericana, IV, 15.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006): *La guerra persistente*, Iberoamericana, Madrid.
- HEMINGWAY, Ernest (1989): *Despachos de la guerra civil española 1937-1938*, Planeta, Barcelona.
- HEMINGWAY, Ernest (1999): *La Quinta Columna*, Caralt, Ripollet.
- HEMINGWAY, Ernest (1999): *Las nieves del Kilimanjaro*, Caralt, Barcelona.
- HERMANS, Hub (2008): *El silencio llevado al cine: Cercas, Trueba y los Soldados de Salamina dentro de Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Foro Hispánico n°32, Ámsterdam.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos, ANANIA, Francesca (2010): *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Comunicación Social, Zamora.
- JARQUE, Fietta (1984): “La tercera España de Hemingway”. En: *El país*, 1 julio 1984,
- LÁZARO LAFUENTE, Luis Alberto (1987): *Pensamiento y obra de George Orwell*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- LOACH, Ken, y FULLER, Graham (1999): *Ken Loach por Ken Loach*, Alba Editorial, Barcelona.
- MABREY, María Cristina C. (2008): *Experiencia de la memoria o memoria de la experiencia: novela y film, Soldados de Salamina*, Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
- MANJÓN-CABEZA, Araceli (2012): *2012: Las posibilidades legales de la memoria histórica*, Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología, <http://criminet.ugr.es/recpc/14/recpc14-12.pdf>.
- MARTÍN, Juan Carlos (2005), *Historia y ficción en Soldados de Salamina*, Ojáncano: revista de literatura española, N°28, University of North Carolina, Chapel Hill, NC.

- MARÍN RUIZ, Ricardo (2011): *Tres visiones de España durante la guerra civil L'espoir, Homage to Catalonia y For whom the bell tolls*, Nausícaä, España.
- MEYERS, Jeffrey (2002): *ORWELL la conciencia de una generación*, Vergara Editor, Barcelona.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006): *Las huellas de la Guerra Civil Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Ediciones libertarias, Madrid.
- MUÑOZ, Diego (1995): “Entrevista a Ken Loach, director de cine”. En: *La Vanguardia* 7 abril 1995.
- ORWELL, George (2005): *Mi guerra civil española*, Editorial Planeta, Barcelona.
- ORWELL, George (2009): *Orwell en España*, Tusquets editores, Barcelona.
- ORWELL (2006): *1984*, Ediciones Destino, Barcelona.
- PHILLIPS, Gene D. (1982): *El cine de Hemingway*, Edamex, México.
- ROSA, Isaac (2007): *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Alianza Editorial, Madrid.
- SEMPRÚN, Jorge (2003): *Veinte años y un día*, Tusquets, Barcelona.
- SEMPRÚN, Jorge (2014): *Vivir es resistir*, Tusquets Editores, Barcelona.
- STANTON, Edward F. (1989): *Hemingway en España*, Editorial Castalia, Madrid.
- TOLSTÓI, Liev (2004): *Guerra y paz*, Taller de Mario Muchnik, Barcelona.
- TÓIBÍN, Colm (2014): *Orwell i Barcelona*, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, Barcelona.
- VALERO, Tomás (2010): *Historia de España contemporánea vista por el cine*, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- VARGAS LLOSA, Mario (2001): “El sueño de los héroes”. En: *El país*, 3 septiembre 2001.
- VITTORI, Giardino (2011): *No pasaran!*, Ed. Integral, Norma Editorial, Barcelona.
- “Vendidos en 6.600 euros 4 pañuelos usados por Orwell en la Guerra Civil”. Editorial Efe. *ABC* 03 de octubre de 2013, <http://www.larazon.es/vendidos-en-6-600-euros-4-panuelos-usados-por-MB3838817#.Ttt1K8CLLPhiFVQ>.

Filmografía

- LOACH, Ken (2009): *Tierra y libertad*, DVD, Cameo Media, Barcelona.

TRUEBA, David (2003): *Soldados de Salamina*, DVD, Warner Bros, Madrid.

WOOD, Sam, (2003): *Por quién doblan las campanas*, DVD, Universal, Madrid.

EASTWOOD, Clint (2002): *Sin perdón*, DVD, Warner Bros, Madrid.

KAUFMAN, Philip (2013): *Hemingway & Gellhorn*, DVD, Home Box Office, España.

KING, Henry (2007): *Las nieves del Kilimanjaro*, DVD, Planeta DeAgostini, Barcelona.

FORD, John (2000): *La diligencia*, DVD, Filmax, Barcelona.

FORD, John (2002): *El hombre que mató a Liberty Valance*, DVD, Paramount, Madrid.

FORD, John (2005): *Centauros del desierto*, DVD, El país: Warner Bros, Madrid.

HAWKS, Howard (2001): *Río bravo*, DVD, Warner Bros, España.

JOFFÉ, Roland (2011): *Encontrarás dragones*, DVD, Aurum, Madrid.

LEISEN, Mitchell (2010): *Adelante, mi amor*, DVD, Universal, Madrid.

LEONE, Sergio (2008): *La muerte tenía un precio*, DVD, Divisa, Valladolid.

MALRAUX, André (2008): *Espoir-Sierra de Teruel*, DVD, Track Media, Barcelona.

MANN, Anthony (2005): *El hombre del Oeste*, DVD, MGM, España.

RESNAIS, Alain (2008): *La guerra ha terminado*, DVD, Vellavisión, Madrid.

STEVENS, George (2003): *Raíces profundas*, DVD, Paramount, España.

ZINNEMANN, Fred (2005): *Y llegó el día de la venganza*, DVD, Columbia, Madrid.