



Experiencia de la memoria o memoria de la  
experiencia:  
novela y film, *Soldados de Salamina*

María Cristina C. Mabrey

University of South Carolina  
[Mabrey-maria@sc.edu](mailto:Mabrey-maria@sc.edu)

---

**Resumen:**  
**Palabras clave:**

El pasado noviembre (2006), el gobierno español, ahora bajo la vigilancia de José Luis Rodríguez Zapatero, decidió restituir a las víctimas del Franquismo una suerte de dignidad arrebatada por aquel régimen en los casi cuarenta y un años de su existencia. Este proyecto de ley fue recibido con alacridad por los que habían perdido seres queridos a causa de la represión franquista, durante la Guerra Civil o en la posguerra. La derecha, representada por el Partido Popular (el PP), muchos de cuyos miembros pueden trazar su pedigrí político a los opresores, inmediatamente rechazó compensación alguna por el gobierno, aludiendo que la Transición hizo un pacto liberador de presos políticos que anulaba en nombre de la convivencia ciudadana todo tipo de reclamación concerniente al régimen difunto. Argumentaban a favor de aquel pacto de 1977, ratificándolo a la luz de un nuevo comienzo para el país, una transformación de unión contra la inquina que durante la guerra y la posguerra había dividido a los españoles. Entonces muchos españoles quedaron disconformes, porque los más inmediatos beneficiarios eran el ejército franquista y los miembros de la Falange. [1]

El pacto dio la libertad a la mayoría de los presos políticos, incluyendo aquéllos acusados de crímenes de sangre, y, lo que es más, ningún tipo de juicio se propuso para los colaboradores cercanos al régimen saliente (Elster, 2004: 61). “Los archivos de la policía secreta se sellaron...” La ley era parte de un más amplio pacto de la Transición, que incluía la legalización del Partido Comunista y la nueva Constitución” (62). Estas medidas extendían una carta blanca para comenzar de nuevo e introducir una ley de partidos en la que cabían Fuerza Nueva y Falange Española, ultraderechistas y proponentes de la continuación del régimen franquista. Elster apunta que este método, aunque invocado a veces en Hungría y Polonia, no cuenta con seguidor alguno (62). Este pacto de olvido resultó improductivo, ya que en el 2002 se inician reclamaciones: “250.000 republicanos hechos prisioneros y empleados en trabajos pesados” consiguieron hacer que el gobierno tuviera que atender una reclamación por su situación durante la Guerra Civil (62). En *Closing the Books*, [2] Elster estudia el proceso de transición como una incidencia política transformativa de un gobierno a otro, de una ideología a otra. Su libro surge tras la conferencia de Pècs (Hungría) en 1999, dedicada a un diálogo constructivo para restituir un orden de libertades gobernables en la Europa del Este (x). El modelo español lo observa en contraste con otros produciéndose después, Polonia, Hungría, la antigua Alemania del Este o República Democrática Alemana. De España dice que fue un caso bastante peculiar, considerando que, en 1976, por el consenso de “abstinencia de justicia transicional,” se negó el ajusticiamiento de aquellos colaboradores de Franco que causaron victimización, represión o asesinatos durante los 37 años de absolutismo que este general instaló como forma de gobierno, usurpando el proceso democrático pluralista y sustituyéndolo por un partido único (61).

En la novela, *Soldados de Salamina* (Salamina siendo la batalla de los griegos contra los persas en 480 a.C.) Javier Cercas, testimoniándose a sí mismo como sujeto de la historia actual y ficcionalizándose como narrador, sugiere algo similar a Elster. Su imaginación se pone a funcionar cuando oye “el nombre brumoso de ... políticos y escritores falangistas que los últimos años de la historia de España habían enterrado aceleradamente, como si los enterradores temiesen que no estuvieran del todo muertos” (Cercas, 2004: 21). Su obra es una más del reciente conjunto de textos que novelan mientras que intentan descorder la cortina del silencio que cae sobre el pasado franquista. Relata el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas que no acabó con

la víctima, sino que le permitió huir y hacerse luego con un puesto importante. Esta acción es emblemática de dos situaciones en la España actual. Primeramente que los asesinatos, la tortura o la cárcel, los malos tratos cometidos por aquel régimen no pueden olvidarse con una ley de transición, y que en manera alguna acabaron con la memoria que pervive en los sufrientes y sus descendientes. También implica que la historia debe re-escribirse con el fin de integrar en sí narraciones particulares a todos los que hicieron esa historia. Y en segundo lugar, que Sánchez Mazas, fundador de la Falange y del fascismo español, es un personaje más bien cómico en la España democrática y europea, pero un personaje emblemático de la historia velada. Cercas emprende una trayectoria detectivesca para llegar a conocer los pormenores del fusilamiento de un amigo personal de José Antonio, compositor del “Cara al sol,” y uno de los cerebros de la Falange (85-86). Pero este relato galdosiano, por incluir personalidades de actualidad como narradores de la historia, es en sí una envoltura estética atrayente creando la tensión permanente entre lo revelado y lo tapado, acercándole más al público lector a entender el descalabro de la historia del siglo XX y permitirle confrontar la injusticia transicional. El autor y profesor universitario fabrica una especie de alegoría entre la Batalla de Salamina y la Guerra Civil, dando a entender que los españoles de hoy saben tan poco de la una como de la otra. Esta ironía compara hiperbólicamente dos hechos entre los que median más de dos mil años para acusar a la Transición de interponer una falsa distancia entre pasado y futuro. Observado por muchos críticos sociales, olvidar convenientemente la historia conduce a eludir responsabilidades, incurriendo en la “injusticia transicional” (Torpey, 2003: 5-6). Los procesos legales son necesarios en todo paso temporal hacia un régimen de estabilización democrática. Éstos han de organizarse para juzgar los crímenes cometidos, y, además, “purgas” y “comisiones” que extraigan la verdad, y cuya finalidad debe ser la restitución material, la apología y por último la preocupación por la “memoria colectiva” que lleve a “una historia comunicativa,” conducente a un “acuerdo mutuo” de las partes involucradas para volver a escribir la narrativa histórica, de acuerdo al principio de que todas ellas se ven afectadas por la “historia en cuestión” (6). España, como señaló Elster, decidió “abstenerse” de ajusticiamiento, y como consecuencia, al querer levantar hoy estos procesos, cuando debieron haberse iniciado hace treinta años, se enfrenta a la oposición (del PP principalmente), al olvido, a la desgana y desidia de muchos que han pronunciado difunto y enterrado el pasado, a menos que esto les traiga una ventaja política. En un artículo de *El País* en Internet del 7-I-2007, titulado, “El PP bloqueará el órgano clave del proyecto a las víctimas de la Guerra Civil,” que es en cuestión “el nombramiento de un tribunal de cinco notables para rehabilitar a las víctimas,” que el artículo lo señala por su novedad en la España actual, es a lo que con más ahínco se opone el PP (<http://www.elpais.com/> 8 enero 2007). La Ley de la Memoria Histórica no busca restituciones materiales sino rehabilitación honorable, que se desvele los que sufrieron castigos, muertes o juicios injustos” (<http://www.elpais.com/> 8 enero 2007). Posteriormente una respuesta por parte del gobierno y de Izquierda Unida (segundo partido en términos numéricos de la oposición) para poder seguir adelante con el proyecto ha sido precisamente deshacerse de los “cinco notables” jueces (<http://www.elpais.com/> 19 mayo 2007), que si hacían esta iniciativa legal también la hacían controversial. Tal tipo de negociación entre partidos sigue demostrando que no levantar revuelos es el eje de la política transformista de la democracia española.

Esta ley se produce después de cinco años de publicarse la novela de Cercas (2001) y cuatro del estreno del film del mismo título, dirigido por David Trueba (2003). [3] En la pantalla imágenes documentales y otras creadas por el ingenio del equipo fílmico, provocan el interés y la intriga por conocer datos ocultos, lo mismo que se desvela la existencia de una narrativa común a los dos bandos contendientes. Las imágenes recrean historias divergentes, una cara oculta de la historia, se observa en el reflejo de la protagonista, Lola Cercas, en la ventanilla de un autobús. Además hace evidente la ignorancia de que adolecen nuevos súbditos que desconocen los pormenores de los años anteriores a la guerra, el movimiento pro fascista de la

Falange, los motivos y razones por los que aquellos otros jóvenes se jugaron la vida a ambos lados del espectro bélico. Al abandonar la clínica geriátrica donde Lola Cercas encontró después de incansables pesquisas al excombatiente Miralles, éste le dice que nadie le ha pedido perdón, ni tampoco le ha dado las gracias por jugarse su juventud en la guerra española. A cambio de su amargura, ella le promete volver con sus amigos más jóvenes para que éstos le conozcan y le agradezcan sus esfuerzos y su magnanimidad al perdonar la vida a Sánchez Mazas. El film concluye con esta promesa irónica, pues Miralles es ya anciano y su rostro pronostica su pronta desaparición; ya no queda apenas tiempo para que ni ciudadanos ni gobierno puedan colectivamente restituirle la dignidad que le arrebataron.

Para el gran público consumidor de películas el film de David Trueba, *Soldados de Salamina*, consigue desenterrar un hecho verídico, sacándolo de una historia borrosa, en un momento en que se le piden cuentas al gobierno, entonces liderado por José María Aznar. La novela, escrita por Javier Cercas hace del hecho histórico, el fallido fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, un objeto de ficción, aun cuando se empeña en nombrarlo varias veces “relato real.” Sabemos que juega a perderse entre los recodos de una historia fraudulenta, ya que el libro contiene largas páginas inundadas de hipótesis del mismo narrador por aclarar los hechos que *debieron tener* lugar, con lo cual crea dos niveles diegéticos. Primero convoca al lector a leer la Guerra Civil como algo novelesco (lo cual han hecho muchos otros autores antes), y, además, a construir un pasado que el lector puede o no tomar como algo verídico, porque es consciente de que éste ya ha ganado en ficción y perdido en realidad, laureado con detalles fingidos y folklóricos.[4] Trueba, con una mujer protagonista, dolorida, traicionada, insegura y depresiva cambia de foco, haciendo hincapié en dos hechos irreconciliables: por un lado, la falta de una revolución política al fenecer la dictadura, que contara con todos los españoles, incluidas particularmente las mujeres, y, por otro, el “desencanto” político y la desmemoria que condujeron al materialismo en que decayó la Transición. La película, con Lola en vez de Javier Cercas complica la trama mucho más (García Jambrina, 2004: 30). Intentaré en este trabajo precisar qué tipo de responsabilidad histórica y moral tiene el director para reconciliar al país con la memoria colectiva y con hechos históricos que le fueron negados. Además, teniendo en cuenta que el director cambia de protagonista subvirtiendo --quizá la única subversión merecedora de ser reseñada-- el deseo de Javier Cercas de ser autor y actor en su propia novela, se tendrá en cuenta que Lola permite ver la misma historia con otra mirada, la femenina. Se problematiza el individuo-agente de la historia con Lola Cercas porque a la necesidad imperiosa de escribir una novela como un “relato real,” en sí controversial por ser verdad y ficción a la vez, y la construcción/destrucción/exposición de la identidad que tal empresa conlleva, es ella un sujeto en continuo diálogo consigo misma, como si las dudas fueran su único equipaje, y, por consiguiente, vive atacada por una continua depresión, emblemática de la fractura consciente/inconsciente que sufre la sociedad española actual.

Se ha tratado la novela *Soldados de Salamina* como revelación, dentro de ese empeño estético de retratar y relacionar para el lector actual la Guerra Civil. Ulrich Winter y otros se han fijado en el libro de Pierre Nora, *Les Lieux de memoire* (Paris: Galimard. 3 Vols., 1997) que marca un paso en el tratamiento de la memoria colectiva. En nuestro caso nos hemos servido también de Todorov, *Hope and Memory*, por dirigirse no únicamente a la recuperación de la memoria sino también a su utilización en el presente por grupos políticos y otros colectivos (jóvenes, por ejemplo, grupos étnicos, grupos religiosos, etc.). La reciente discusión sobre la memoria y sus repercusiones queda mejor representada en *Soldados de Salamina* (Trueba, 2003), formando ya parte del grupo de textos que se dirigen a la memoria. El trabajo de Nora lo contempla Winter de la siguiente manera:

La relevancia social e integración cultural de la recuperación de la memoria histórica en España repercute en la diversidad de sus medios y

formas... . El concepto ... 'lugar de memoria' ... se enfrenta a este desafío interdisciplinar. Incidentalmente, la noción 'lieu de memoire' fue acuñada por Pierre Nora (1997) a principios de los años 80 para trazar la topografía del saber o imaginario histórico que constituye el horizonte identitario de la nación. Pueden formar lugares de memoria acontecimientos históricos como la Guerra Civil o hechos simbólicos como la novela *Don Quijote*, personajes históricos, como Federico García Lorca al igual que objetos materiales y fundacionales del mundo cotidiano o del patrimonio nacional, como por ejemplo el SEAT 600 o el Valle de los Caídos, siempre que plasmen una 'metáfora' de la historia (conflictiva) de la nación. (*Lugares de memoria*, 2006: 13)

Las obras, ya sean novelas, cine, teatro, comics, reportaje o televisión, por su carácter recuperativo se convierten ellas también en "lugares de memoria" (3-14). El término acuñado por Nora, o los "lugares de memoria," señala "puntos de referencia esenciales entre los cuales se extiende el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas de los individuos y los grupos que constituyen la 'comunidad imaginada'" (Jünke, *Lugares de memoria*, 2006: 102). Se busca representar estos 'lugares de memoria,' según Nora, cuando se distingue entre la 'memoria verdadera' y la 'historia,' o de otra manera, "durante la transición de sociedades tradicionales a sociedades modernas que son integradas en contextos globales y transnacionales y cuya organización social, política y cultural refleja un alto grado de mediatización." Al no 'habitar' en espacios recordados públicamente "nace la conciencia de una ruptura entre lo pasado y lo presente." Es entonces cuando memoria e historia sufren una escisión, y nos damos cuenta de que se hallan opuestas y no paralelas (102). Aunque Jünke desmenuza claramente las ideas de Nora, no señala enfáticamente cuál es el resultado de haberse separado la memoria de la historia, no por razones de forzada amnesia sino por razones políticas de una determinada élite dominante. Es aquí donde la novela de Cercas incide en dirigirse a la memoria como un fenómeno privado (los amigos del bosque, el coloquio sobre la guerra en familia) y desapasionado en la esfera pública, hasta el momento en que se escribe la novela, cuando quiere rehabilitarla como historia colectiva. Quiere que con la escritura de su propio "relato real," se viva este recorte del pasado con la misma pasión con la que los "amigos de bosque" o los benefactores de Sánchez Mazas ayudándole a escapar y sobrevivir, la relatan. Jünke pondera la novela y el cine como dos medios muy idóneos para representar la 'memoria habitada' y la 'historia;' ambos posibilitan lo que Nora denomina 'voluntad de memoria' o "la referencia consciente e intencional a ciertos acontecimientos del pasado" (106), como se observa en las dos versiones de *Soldados de Salamina*. Estos medios pueden a su vez "semantizar" valiéndose de las técnicas de expresión que utilizan, la experiencia vivida y darle un valor simbólico (106).

*Soldados de Salamina* es "una novela metahistórica, a saber, de un texto extremadamente autorreferencial que se dedica a cuestiones de la apropiación de hechos históricos en este caso no vinculados con una memoria individual." Esta novela plantea "el metanivel del tratamiento y de la reconstrucción retrospectiva del pasado" (Jünke 118). La trama de la novela proporciona información concreta sobre acontecimientos no de personajes sino de personalidades reales, y no son remembranzas de un individuo sino "que resultan de un trabajo de reconstrucción historiográfica" (119). Es más el resultado de su oportunismo como escritor, que le lleva a trazar la historia de Sánchez Mazas y el miliciano que le salvó la vida, que la recuperación de un pasado colectivo (120). Esta novela en su ejercicio metaliterario hace factible "el vínculo indisoluble" de las dos historias que se escuchan hoy en la España democrática, la del falangista y la del miliciano republicano. Ambas son esenciales para una reconstrucción "retrospectiva del pasado colectivo y acentuando la necesidad literaria y estética de concebir una narración bien construida" (122). A la película de D. Trueba, en mi opinión, le falta esta ansia de recuperación memorialista.

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.

A Neuschäfer le interesa que el lector entienda que es importante hacer una distinción entre el autor y el narrador de *Soldados de Salamina*. El autor tiene como objetivo que una nueva generación aprenda y se interese por la Guerra Civil, ya que es un hecho histórico sin resonancia entre estos jóvenes. Sin embargo, él mismo, que al principio sólo narra para escribir sobre un tema atractivo, se va interesando tanto que la segunda parte -ficticia-nos da un narrador apasionado por el tema de la guerra y las desgracias que trajo (*Lugares de memoria*: 151). En este segundo relato de la obra, el ficticio, Cercas procura, dejando de un lado a Machado como tópico de máximo interés al cumplirse sesenta años del final de la contienda y concentrarse en Sánchez Mazas, deshacerse también del “mito de las dos Españas” (151). Pero lo hace sin comprometerse políticamente ni con la derecha ni con la izquierda. “Su libro me parece expresar más bien el anhelo -también legítimo-de liberarse por fin de aquel *double bind* ancestral que Antonio Machado” ya había popularizado en su “Españolito que vienes/al mundo, te guarde Dios./ Una de las dos Españas/ha de helarte el corazón” (152). Nada de esto se observa en la película de David Trueba. Sí que se ve que la historia no levanta pasiones entre los más jóvenes, como Conchi, pero la visión de España no es contendiente, aunque no falte un cierto cinismo y un reproche hacia los jóvenes por no comprender el esfuerzo que otros hicieron para que se cumplieran las libertades que disfrutaban sexual y políticamente. Además, Gastón, un personaje no construido en la novela, sí conoce el hecho porque su abuelo participó en la Guerra Civil y después se exilió en México. Por ello, hay dos clases de jóvenes, lo mismo que hay dos clases de historias.

La conexión con Latinoamérica que Cercas puntualiza en su “relato real,” es decir su ficcionalización del autor chileno Alberto Bolaños, queda aunque trastocada obviada en el film por Gastón, estudiante mexicano, que cumple el mismo cometido que Bolaños: llevar a la protagonista a encontrar al excombatiente Miralles. No es extraño que ambos autor y director quieran recalcar los lazos de unión entre los dos continentes de habla hispana. Los exiliados españoles en Latinoamérica se llevaron con ellos la memoria de los años republicanos. Además, hay que recordar la intervención de Baltasar Garzón en las mismas fechas que se escribe la novela, al conseguir arrestar a Pinochet, uno de los admiradores de El Caudillo. Andrea Pagni, comentando sobre esta actuación, que según muchos constituyó un hecho ejemplar en marcar la consagración definitiva de la democracia española como operante en un tiempo récord, cita a Alberto Medina quien en la prensa chilena no tuvo esta misma opinión. La dictadura no fue nunca abolida, murió el mismo día que murió Franco, y nadie se atrevió o se ocupó en condenarle a él, a su régimen o el golpe de estado que causó la guerra sangrienta y que él organizó con otros que murieron antes (*Lugares de memoria*, 2006: 209-10). La falta de debate o de castigo creó un vacío dentro de la Transición que impidió la “memoria social” (210). Aunque no hubiera habido debate a nivel político, Pagni sí menciona que se representó la guerra en los años setenta, particularmente en el cine y en la literatura. No obstante, el periodismo de época junto con los políticos se dejó llevar por el pacto de olvido impuesto por la Transición. Si bien lo diferente en la mitad de la década de los noventa es una restauración de todo lo relacionado con el pasado, incluyendo moda, edificios (teatros y museos), autores olvidados, que “constituyen un testimonio de la necesidad de rescatar la historia” (211).

Recobrar colectivamente la memoria significa retrotraer coyunturas históricas peliagudas lo mismo que enfrentarse a situaciones políticas tanto del presente en que se vive como de la historia reciente, con amenaza para la estabilidad ciudadana, cuando sólo en los últimos treinta años y sin una guía bien programada de la realidad del pasado y del proyecto de futuro democrático, los españoles se ajustan, algunos a

duras penas, a vivir en un sistema político que se diría protege ciertas libertades individuales. En vez de facilitar el proceso de cambio, la Transición se ocupó de complicarlo, al no tener en cuenta el peso que el pasado iba a ejercer a medida que los años transcurrieran. Ramón Buckley apunta precisamente que fueron las mujeres escritoras, periodistas e intelectuales, las que más vocalmente criticaron a los mandatarios de la Transición, por ser ellas individuos no incluidos en el cambio democrático de forma activa (Buckley, 1996: xiii-xiv).[5] Creyeron que ese olvido o “desencanto,” como se le ha llamado hasta hace muy poco, significaba un no dar la cara ante el pasado ilegalmente construido y ante las reivindicaciones que las mujeres habían esperado ya por más de cuarenta años, puesto que nunca fueron del todo favorecidas ni por la República y mucho menos por el régimen de Franco. La protagonista de Trueba tiende a subvertir los esfuerzos de recuperar la memoria, porque para ella la historia ha falseado su participación en ella. En todas las coyunturas de crisis política se asoma el “desencanto,” y Lola Cercas lo encarna en el film.

Como Javier Cercas, Lola también escribe y dicta clases en la Universidad de Gerona. La primera actuación de Lola Cercas en la película es recordarle a su público lector que antes de la guerra, tanto falangistas como republicanos, liberales e izquierdistas, compartían las mismas tertulias en cafés del centro de Madrid (en la novela J. Cercas lo relata en las páginas 80-87). *Soldados de Salamina* pone en evidencia lo que muchos años después, tras la victoria de J. L. Rodríguez Zapatero suscita un proyecto de ley, en el otoño de 2006, y tan sólo a tres años de distancia del film de David Trueba. Pero para 2002, con la inminente entrada de España en la guerra de Irak, a la que se oponían una gran mayoría de españoles, José María Aznar, líder del PP, se adhirió a un concepto de violencia decadente y evocador del mismo practicado por la Falange, tal como relata la obra de Cercas (87-88). Esta adhesión, en marzo de 2004, causó el fracaso de la política del partido y su regreso a la oposición, teniendo a regañadientes que aceptar la victoria del PSOE. La película entonces castiga la usurpación de la memoria con la premonición de que si no es posible recuperarla ya, el país se encuentra al borde de un vacío de valores colectivo, sin añoranza que le permita volver a traer hacia el presente la gloria o la desgracia, enterradas ambas para provocar el hueco histórico en el que es muy posible que generaciones más jóvenes tiendan a trivializar la historia y aceptar el fraude como forma de vida.

David Trueba apenas retoca la acción del texto, la peripecia sigue la misma ruta trazada en la novela: Rafael Sánchez Mazas fue preso en el Monasterio del Collell en Gerona, fusilado junto con otros muchos; los tiros no llegaron a penetrarle y en cuanto pudo salió corriendo al bosque que rodeaba el edificio hecho cárcel. En su persecución un joven republicano lo identificó, pero decidió dejarle escapar, y Sánchez Mazas vivió para ser ministro sin cartera en el primer gobierno de Franco. Dar vida a esta historia como si se tratara de la escapatoria de cualquier preso huído crea una intriga que ya otros escritores como Mendoza, Vázquez Montalbán o Muñoz Molina han logrado con muchísima más pericia literaria, uniendo el pasado español al relato detectivesco. El acierto de Cercas no es literario, la novela es sencilla, con algunas metáforas y chispas ingeniosas de la novela negra, pero que no hacen que el lector desvíe su atención del relato por ser seducido por la forma, caso que sí ocurre con Mendoza, Vázquez Montalbán o Muñoz Molina. Lo que es original en Cercas es hacer que los *mass media*, el periodismo documental y la novela entren en diálogo, haciendo que resalte el relato postmoderno, donde la virtualidad de nuestra experiencia deniega la realidad mientras que la afirma y pone en tensión percepciones y presuposiciones, enfrentándolas a hechos e historias que pueden documentarse, pero que dejan abiertos pozos de silencio en los que la imaginación bucea y donde la realidad fracasa.

Al aparecer la obra varios críticos se ocuparon de indagar si lo sucedido a Sánchez Mazas era auténtico; les interesaba entresacar lo verídico del “relato real,” y cuánto se irradiaba de la ficción que Cercas pretendía vender al público (Gracia, *Traces of contamination*, 2005: 277). El texto permite que se tanteen juicios de índole ética respecto a la historia, pero lo más significativo es lo que revela al lector moderno, desinformado sobre Sánchez Mazas y otros falangistas. No obstante, poco se alude a los orígenes del falangismo en España, quienes hicieron como sus inspiradores - Mussolini y el movimiento fascista italiano- una cuidadosa parcelación del pasado para provocar el idealismo de retornar a la nación sus valores autóctonos. Ideológicamente el fusilamiento fallido de Sánchez Mazas queda reducido a una serie de aventuras, realidad o no, dejando en igual ignorancia a la nación entera.

Para Tzvetan Todorov esta rememoración selectiva contempla una especie de fetichismo del pasado, es una emergente nostalgia que surge con el cambio de siglo (la novela de Cercas es de 2001) en que nos hallamos. Nos recuerda que se necesita analizar este fenómeno, ya que Hitler o Mussolini o Franco -aunque él no menciona al dictador español- hicieron del pasado clave ideológica de su totalitarismo (*Hope and memory*, 2003: 159). Esta misma formulación la consideran Merino y Song (14).

El film se inclina del lado de Todorov porque la narrativa de los eventos conlleva el análisis del pasado totalitario, mientras que el énfasis está en los sentimientos y expectativas de un momento histórico fracasado y los protagonistas de éste, sin ser reivindicados, caminan hacia el ocaso, anónimos y habiendo renunciado a la memoria por una democracia adulterada, de falsa justicia y consumerismo acelerado. Por esta razón, a la esperanza y la ilusión, le sigue inveteradamente el fracaso o la decepción. Por ejemplo, los llamados por Sánchez Mazas, “amigos del bosque,” que le ayudaron a subsistir en su huida, nunca vuelven a tener noticias de él; Lola nunca llega a experimentar una relación sentimental gratificante. Miralles, el supuesto miliciano que Lola encuentra para que le verifique la historia que, según Javier Cercas, Sánchez Mazas contaba a todo el mundo (42-43), se niega a revelarle que fuera él el mismo que en la lluvia cantaba “Suspiros de España.” Lo que le cuenta Miralles, por otro lado, es una verdad incómoda para los españoles del aznarismo, los jóvenes, representados por Conchi, escuchan pero se interesan por lo anecdótico y no lo fundamental: ¿por qué no se reveló la verdad en el momento más propicio para el país, durante la Transición? Lola, enganchada apasionadamente a la escritura para combatir su depresión, no encuentra audiencia preparada. Explica Todorov que el uso que hagamos de la memoria histórica se complica por los sentimientos alojados en nuestra psique y que reclaman la venganza ante la injusticia histórica. Perdonar y olvidar son acciones nada fáciles de interpretar y de ejecutar. Es muy difícil pero, a veces, terapéutico olvidar el pasado. Esta es otra paradoja: olvidar la vida en un campo de concentración puede ofrecer un nuevo comienzo, porque anidar en el recuerdo llevaría a una especie de psicosis. Este es el caso de Lola Cercas; vive en el recuerdo del desencanto y de la futilidad de la pelea de su padre y otros muchos por salvar a España de la garra fascista. Pero, por otro lado, ¿cómo borrar actos brutales contra individuos o grupos? ¿Cómo olvidar que jóvenes entre 18 y 20 años lucharon por unos ideales de libertad y colectivismo para ser después castigados por ello? Y la pregunta más difícil de responder es la siguiente: si se olvida, ¿desaparece el pasado? Todorov dice que Hitler y Stalin (y Franco a quien no nombra) volviendo a reproducir masacres que otros antes que ellos hicieron, “they identified not with the victim but with the perpetrator” [*se identificaron no con las víctimas sino con los perpetradores*] (*Hope and memory*: 166). De una forma paradójica, los políticos que hicieron la Transición también se identificaron con los responsables de los horrores de la guerra y la posguerra, al negar a las víctimas de torturas, purgas, fusilamientos y encarcelaciones la rehabilitación que les correspondía.

Podría decirse que el director capitaliza el relato de Cercas puesto que el toque personal de llevar la mujer al protagonismo no hace más que mejorar hondamente la



historia narrada, y su adaptación conjuga una llamativa tergiversación. Ella ofrece una nueva mirada distinta a la historia; una mirada no impregnada de pasado falangista que Cercas corrobora en largas páginas. El pasado que queda sobre entendido en el film es la falta de actuación lo suficientemente agentiva para que ella pudiera haber hecho decisiones. Por lo tanto, nada delictivo la ata al pasado, pero sí está sentimentalmente comprometida con él. La mujer en la actualidad es actor de la historia, y no me es aventurado barruntar que, con Lola, David Trueba consigue una crítica más incisiva al gobierno de José María Aznar. Ese gobierno que sigue enarbolando el estandarte de la Iglesia y sus valores para incinerar su ideología, y por ello, no ofrece garantías a las mujeres profesionales, lo que les hace sentirse fracasadas, inútiles y tímidas. El aznarismo siguió pidiendo a la mujer rechazar el feminismo (negarse a ser madres, tener compañero en vez de marido, ser lesbianas, como Conchi). La nueva ley de la igualdad de sexos, formulada por el PSOE al abrirse el año 2007, ha recibido agresivas objeciones por parte de Mariano Rajoy, sucesor de Aznar en el PP.

Es pues Lola personaje simbólico de la insatisfacción femenina trascendente porque significa la insatisfacción nacional. Las decisiones de Aznar sin el consenso parlamentario, las atribuciones no sancionadas por el pueblo en varias ocasiones antes de su derrota crearon desconfianza y, para muchos, insatisfacción y desidia. Lola vive una dura depresión indicada por la falta de motivación, la nostalgia y la ansiedad de verse incapaz de transformar lo que le aqueja en energía preformativa. A medida que averigua más sobre Sánchez Mazas acrisola su poder. El director quiere transcribir que la enmienda de la historia y su rehabilitación son el pivote que activa el ansia y las ganas de vivir de Lola.

Cuando decide documentar el fusilamiento de Sánchez Mazas escribiendo un libro, Lola decide plantearle a sus alumnos la siguiente pregunta: ¿quién es un héroe? Es una provocación que deben aceptar para escribir un ensayo de curso y sacar buena nota. Al examinar los trabajos, casualmente sale el personaje de Miralles, quien pudiera haber sido el miliciano perseguidor de Sánchez Mazas, pero que le dejó escapar. A su retorno a Madrid, Sánchez Mazas recibió fastos a su heroicidad, habiendo eludido a los rojos. Si Miralles es en realidad quien le salvó la vida, irónicamente vive ahora completamente ignorado en un asilo de ancianos fuera de España. Meditando sobre las acciones de Sánchez Mazas, surge la duda: ¿se rodeó Franco de adeptos como Sánchez Mazas, comprensivos por un lado y afables y, por otro, oportunistas dentro de un régimen que les pedía desechar sus escrúpulos a cambio de poder y galardones? Al seguir sus propias pesquisas, Lola parece confirmar tales sospechas. Pero siendo una mujer, su búsqueda tiene mucha más significancia, porque más que nadie las españolas deben vivir carcomidas por el pasado, por no haberse deshecho del todo de un bagaje cultural que les impidió unirse en masa para reclamar sus verdaderas reivindicaciones, ya expresadas y no logradas en otros hitos de crisis anteriores, y ante los cuales cedieron igualmente. Todas estas diatribas surgen cuando Trueba nos ofrece a una mujer obsesionada con el pasado, pero incapaz de resolver sus propios conflictos interiores, significantes de su historia personal adherida a la historia nacional. Su libro sobre Sánchez Mazas es un fracaso a los ojos de Conchi. El tratamiento de sexualidades socialmente conflictivas que Trueba, a diferencia del novelista, hace en el film lleva a Conchi a enamorarse de Lola y a ésta a rechazarla por no atreverse a aceptar relaciones íntimas con el mismo sexo. Tal disyunción respecto al texto escrito hace que el film suscite un simbolismo muchísimo más atrozante: la España de la Transición que Lola representa, es incapaz de autoanalizarse y sorprenderse a sí misma, o tal y como Conchi dice, “desnudarse ante los demás.” La España actual la representa Ariadna Hill, que interpreta a Lola Cercas, y como su homónima griega, Ariadna, tiene la clave del laberinto para que Teseo pueda internarse y eliminar a la bestia. Aunque sean pura coincidencia los nombres resulta atractivo evocar paralelos con la historia de la civilización, tal y como hace Cercas entre la Batalla de Salamina y la Guerra Civil.

Ariadna hizo el trabajo pero los galardones se los llevo Teseo. En la crítica feminista actual, Lola sería la mujer fuerte, por lo tanto masculina y dominante, mientras que Conchi representaría la mujer femenina y feminizada. Surge entonces una polémica respecto a las actitudes hacia el género y hacia la mujer tradicional y sumisa, una hembra ancestralmente construida culturalmente, pero apenas factible en el realidad político social. [6] Este aspecto lo trabaja Trueba al hacer que sea Lola la que rechaza la feminidad de Conchi, precisamente porque atenta contra las reglas de la mirada masculina que ahora ella posee como nuevo agente de la historia. Por su feminidad, Conchi debe ser pasiva, pero es Lola el objeto de su deseo, por lo cual podría tomarse como una afirmación de las confusiones y traumas que causan a los españoles de hoy entrar en un presente inevitablemente en conflicto con el pasado.

La traumatización que sufre Lola podría ser mejor entendida si con Kristeva observamos su melancolía y depresión y cómo ambas conjugan un estado en el que la primera es necesaria para que la segunda, en vez de arrastrar al individuo a la indolencia, le impulse hacia una reorganización de su vida, como si ahora ésta tuviera un sentido metafísico antes no percibido (*Black sun [El sol negro]*, 1989: 4). A las respuestas negativas e insultantes que recibe Lola después de publicar el artículo sobre la guerra, le sigue la muerte de su padre, y depresión y melancolía se suman al leer la dedicatoria de una foto que encuentra en la billetera, entre otras cosas del difunto, un reloj, su carné de identidad. Kristeva asocia la melancolía con el haber sido privado de algo que el sujeto juzgaba imprescindible. Insiste que al faltar el ser o seres ausentes de la experiencia diaria uno se ve inclinado hacia el estado depresivo que vive como "una herida," la herida del saber que el dolor no es más que una manera que tiene la mente de posponer "el odio o el deseo" de poseer un poder, que le domina por dentro, sobre la persona o personas de quien fue abandonada, abandono que siente como una traición (5). Kristeva, de la mano de la primera persona discursiva, como para alinearse con un estado que es colectivo describe así al depresivo melancólico:

I live a living death, my flesh is wounded, bleeding, cadaverized, my rhythm slowed down or interrupted, time has been erased or bloated, absorbed into sorrow ... Absent from other people's meaning, alien accidental with respect to naïve happiness. I owe a supreme, metaphysical lucidity to my depression. On the frontiers of life and death, occasionally I have the arrogant feeling of being witness to the meaninglessness of Being, of revealing the absurdity of bonds and beings. (4)

*[Vivo una muerte en vida, mi piel herida, sangrante, cadavérica, mi ritmo retardado o interrumpido, el tiempo se ha borrado o emborronado, absorto en la pena... Ausente de lo que significan los otros, aislado/a accidental con respecto a la felicidad ingenua. Le debo una suprema, metafísica lucidez a mi depresión. En las fronteras de la vida y la muerte, en ocasiones tengo el sentimiento arrogante de ser testigo de la insignificancia del Ser, de revelar la absurdez de lazos y seres]*

Lola Cercas también encerrada en sí misma, alienada, en estado de continua ansiedad metaforiza la situación actual del país, y más cuando se oyen los últimos susurros de los ancianos que un día fueron jóvenes soldados, entusiasmados por pelear y esperanzados por erradicar el fascismo. Encontrar al soldado que le salvó la vida a Sánchez Mazas es ganar el poder sobre sus complejos y ansiedades. "My depression," dice Kristeva, "point[s] to my not knowing how to lose... It follows that any loss entails the loss of my being --and of Being itself (5) [*Mi depresión ... . señala mi no saber cómo perder... Permite que cualquier pérdida lleve consigo la pérdida de mí mismo/a -y de mi ser.*]

Como respuesta y como lucha, Lola hace suya la esperanza de encontrar al soldado que salvó la vida a Sánchez Mazas. Internaliza el fracaso, que ve simbólicamente en sí misma, de haber abandonado al olvido a los que pelearon contra Franco, desatendidos, intercambiados por el materialismo rampante, e ignorados por las nuevas generaciones de españoles. Siguiendo los pasos del fallido fusilamiento de Sánchez Mazas, averigua que algunos de aquéllos que le ayudaron a sobrevivir en el bosque viven todavía, y la búsqueda de la historia escamoteada, renueva su tarea como escritora. Gastón le lleva hasta el héroe, Miralles, el que vivió, luchó y perdonó, y no el que dispuso galardones para sí y enterró el recuerdo de los vencidos, que es precisamente lo que hizo el escritor Sánchez Mazas. Nunca escribió una novela o dio crédito públicamente a los jóvenes republicanos que le ayudaron a vivir en vez de morir en el bosque cerca del monasterio del Collell. Si Líster, en un último saborear de una comprometida victoria fusiló a un grupo de nacionalistas, Lola decide como último intento de salvarse de la depresión y con ello salvar la memoria de la guerra, encontrar al indulgente, a quien superó la enemistad en un momento casi apocalíptico, defensa del valor de la conciencia humana superior a todas las guerras. El propio director expresa en la página del film en la red que *Soldados* es "sobre la soledad y la recuperación de las ganas de vivir, y de los buenos sentimientos como razones para seguir viviendo" (<http://www.soldadosdesalamina.com/menu.htm>).

Por el *voyeurism* que siempre nos asedia en el cine, vemos a Lola Cercas moverse por paisajes lluviosos, escondida en su apartamento al que sólo tenemos acceso cuando se encuentra allí de noche; la luz es mínima, resaltan el ordenador y el televisor encendidos, cuadrados, que significativamente anuncian el minimalismo social que Lola ha forjado para sí. El film enfatiza que hemos sustituido la comunicación cara a cara por la comunicación con instrumentos electrónicos. Por ejemplo, por ordenador conversa con el editor que le pide el artículo sobre la guerra, y con Conchi, para enmendar la hosquedad que tuvo con ella cuando la joven le descubrió sus sentimientos, conversa llamando al programa que presenta Conchi en la televisión regional: hablan por teléfono y pantalla a la vez; son así más sinceras que cara a cara, lo que yo tomo por el significante del debate oficial en la actualidad: los políticos discuten a través de los medios, cuando no se dicen nada de valor cara a cara, sólo guardan las formas del protocolo que pide la oportunidad de retratarse juntos.

La belleza hierática de la Ariadna Gil contrasta con el marco oscuro donde las siluetas de las cosas apenas se distinguen; aparece casi como una reproducción del Greco, vestida en ocres, negros, tan sólo con un flash de brillo a veces. La ropa de Lola hace juegos con el espectador que quiere ver más de su cuerpo, su contoneo y soltura, atraído por conocerla ya en otros filmes, o por el misterio que proyecta con el constante rictus de dolor. Sin embargo, metafóricamente los morados, grises, azul grises, ocres y negros concitan la brumosa encubridora de los verdaderos hechos sobre la reciente historia española, y la ansiedad o regresión que producen los recuerdos de la guerra.

En conclusión, además de hacer que el espectador quede informado de un gran número de pormenores relativos a las hazañas ocultas de la Guerra y al tratamiento de la misma durante el Franquismo y la Transición, la película de Trueba empuja a que al menos se intuya su impacto psicológico-social, a que se aireen los fantasmas, que se destapen los amagos depresivos y las apreciaciones erróneas, tanto sobre el presente como sobre el pasado, que tras los acontecimientos políticos célebres de los últimos treinta años, siguen reducidos al recinto privado. La nota trágica de la película es que puede que sea demasiado tarde y como Borges dijo una vez, las culturas que olvidan el pasado se condenan a repetirlo. La promesa que Lola hace a Miralles, volver con sus amigos jóvenes a visitarle, es también la promesa de la rehabilitación de sujetos tan importantes como los excombatientes o como las

mujeres en el nuevo presente español. Lola es la que indaga, la que descubre, la que alienta ahora a que se siga buscando la verdad y la que pide retribución.

## Notas

- [1] La Ley de la Memoria, sin embargo, corre peligro de fenecer en el Congreso. Dos artículos de reciente aparición en *El País* rectifican posiciones adoptadas por José Luis Rodríguez Zapatero y el PSOE. La redacción de un nuevo texto que tiene en cuenta propuestas de algunos otros partidos (Izquierda Unida y Convergencia i Unió, por ejemplo), y que sigue coleccionando la oposición del PP, se presentará difícil en vísperas de elecciones generales. “La Ley de la Memoria Histórica tambalea” escribe Anabel Díez (<http://elpais.com/articulo/espana/Ley/Memoria/Historica>) de 23 septiembre 2007 y otra breve nota tres días más tarde, “La Ley de Memoria deroga las normas represivas del franquismo” (<http://elpais.com/articulo/espana/Ley/Memoria/deroga/normas>). El texto completo del Proyecto de Ley lo publica El País en su edición digital del jueves 27 de septiembre, 2007.
- [2] *Closing the Books* se diría en español *Cerrar los libros o Balance de resultados*. No habiendo una traducción de esta obra, todas las citas son mi propia traducción.
- [3] Tanto la novela como el film consiguieron éxitos ingentes de público.
- [4] En otro lugar escribí anécdotas de la Guerra Civil que me fueron relatadas por mi padre. Lo que quiere divulgar Cercas en *Soldados* es parte del bagaje más popular de la guerra, de su mitología, porque he escuchado a mi padre en incontables sobremesas del domingo contar dichas o parecidas historias (v. *Letras Peninsulares*, v. 11.1 (1998): 89-101).
- [5] Cineastas como Pilar Miró y novelistas como Rosa Montero, Esther Tusquets o Montserrat Roig fueron las únicas que quisieron llevar a las tablas al gobierno transicional (véase Buckley *La doble transición*).
- [6] Al respecto de la crítica feminista consultar Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984). También la utilización de éste y otros textos feministas por Mary S. Gossy, “Re-Loading the Canon,” un ensayo que trata personajes femeninos de la literatura universal (por ejemplo Alonza/Dulcinea en *Don Quijote*) para probar que los papeles tradicionales en la literatura ya han sido subvertidos incluso antes de que se produjera el feminismo como filosofía.

## OBRAS CITADAS

Buckley, Ramon. (1996). *La doble transición: Política y literatura en la España de los años setenta*. Siglo XXI. Madrid, México.

Cercas, Javier (2004). *Soldados de Salamina*. 34ª Ed. Tusquets. Barcelona.

Cué, Carlos. "PSOE e IU desbloquean la Ley de la Memoria Histórica al acordar la ilegitimidad de la justicia franquista." [http://www.elpais.com/articulo/espana/PSOE/IU/debloquean/Ley/Memoria/Historica/acordar/ilegitimidad/justicia/franquista/elpepuesp/20070419elpepu\\_nac\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espana/PSOE/IU/debloquean/Ley/Memoria/Historica/acordar/ilegitimidad/justicia/franquista/elpepuesp/20070419elpepu_nac_9/Tes) (19 de mayo de 2007).

Díez, Anabel y Carlos Cué. "El PP bloqueará el órgano clave del proyecto para rehabilitar a las víctimas de la Guerra Civil." <http://www.elpais.es/espana/PP/bloqueara/organo/clave/proyecto/rehabilitar/victimas>. (1 agosto 2007) .

Elster, Jon. (2004). *Closing the Books: Transitional Justice in Historical Perspective*. Cambridge UP, Cambridge, UK.

García Jambrina, Luis. "De la novela al cine: *Soldados de Salamina* o 'El arte de la traición.'" *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*. (Abril 2004). 59. 688: 30-32.

Gossy, Mary S. (1995). "Alonza as Butch: Narrative and the Play of Gender in *Don Quijote*." Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Eds. *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Duke UP. Durham, North Carolina & London.

Gracia, Jordi. (2005). "Postscript Remaking Memory: Culture and Fascism in Spain". Eloy Merino and H. Rosi Song, Eds. *Traces Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Bucknell UP, Lewisburg. 277-290.

Jünke, Claudia. (2006 ). "'Pasarán años y lo olvidaremos todo': La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España." Ulrich Winter, Ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Iberoamericana. Madrid: 101-129.

Kristeva, Julia. (1989). *Black Sun: Depression and Melancholia*. Trad. Leon S. Roudiez. Columbia UP. New York.

Lauretis, Teresa de. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana UP, Bloomington, Indiana.

Merino, Eloy E. and H. Rosi Song. Eds. "Tracing the Past: An Introduction. *Traces con Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. 11-26.

Neuschäfer, Hans-Jörg "La memoria del pasado como problema epistemológico: Adiós al mito de la dos Españas." Ulrich Winter, Ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*. 145-153.

Pagni, Andrea. "La muerte de Francisco Franco, un lugar de la memoria española en las novela de los noventa. Ulrich Winter, Ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*. 209-222.

Todorov, Tzvetan. (2003). *Hope and Memory: Lessons from the Twentieth Century*. Trad. David Bellos. Princeton UP. Princeton, New Jersey.

Torpey, John C. (2003). *Politics and the Past on Repairing Historical Injustices*. Rowman and Littlefield. Lanham, Maryland.

Trueba, David. (2003). *Soldados de Salamina*. DVD. Dir. David Trueba. Writ. Javier Cercas. Prod. Andrés Vicente Gómez. España, Noruega y Australia.

———. “Portada.” *Soldados de Salamina*.  
<http://www.soldadosdesalamina.com/menu.htm> (23 mayo 2007)

Winter, Ulrich. “Introducción.” Ulrich Winter, Ed. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*. 9-19.

© *María Cristina C. Mabrey 2008*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**