



La vieja memoria del testigo:  
a propósito del uso de los testimonios en los  
documentales contemporáneos  
sobre la guerra civil [1]

Jaume Peris

Universitat de València  
[jaume.peris@gmail.com](mailto:jaume.peris@gmail.com)

---

**Resumen:** Los testimonios de los ancianos supervivientes de la guerra civil se han convertido en los últimos años en un elemento principal de las nuevas retóricas documentales que han tenido a la guerra civil española como objeto. Por una parte, ello ha de vincularse con un proceso histórico de recuperación de la voz de los vencidos de la guerra. Pero además, ello entronca con una reformulación de la representación histórica en las últimas décadas a partir de la emergencia cultural del concepto de memoria. El artículo plantea que esa transformación, y el uso que la industria cultural hace actualmente de las voces testimoniales, supone en no pocos casos una cierta trivialización sentimental de los conflictos históricos de los que se hace cargo..

**Palabras clave:** Testimonio, memoria, documental, guerra civil española.

**Abstract:** In the last decade, the testimonies of survivors of spanish civil war became a main element of the documentary rethorics on civil war. In one hand, it was related to an aim of reparation of the defeated camp but, above all, to the cultural need of paying attention to the anonymous voices of history. In the other hand, it was also related to a transformation on the concept of historical representation, because of the emergence of narratives of memory. The author argues that this transformation is not always positive, because it leads in some cases to a banalization of the historical and political conflicts.

**Key words:** Testimony, memory, documentary, spanish civil war

## I. De los protagonistas a los testigos anónimos de la guerra.

En el año 2001 Jaime Camino presentaba *Los niños de Rusia*, un hermoso documental sobre los avatares de algunos de aquellos niños que en 1937 habían sido enviados a la Unión Soviética tratando de alejarles de la violencia de la guerra y que tras la derrota republicana se verían obligados a construir sus vidas en tan lejanas tierras. Para ello, Camino se valía del testimonio de algunos de esos niños que, sesenta años después, ofrecían su voz y su memoria personal para la construcción de un relato que, de un modo sutil y pudoroso, iba engarzando el discurso de los diferentes testigos convocados por el film, haciendo pivotar sus voces en torno a acontecimientos concretos de los que podían aportar puntos de vista diferentes o hilándolas de acuerdo a una tonalidad emotiva en la que pudieran hallar una cierta continuidad. Pero si bien Camino conseguía armar una fluida narración mediante la articulación de esas voces heterogéneas, era evidente la voluntad de no someter a éstas a una tesis o discurso unitario al que sirvieran de mera ilustración, sino de resguardar, por el contrario, la particularidad de cada una de las intervenciones y el tono narrativo con el que cada uno de esos casi ancianos niños de Rusia ponían en relato su experiencia.

Casi 25 años antes, Camino había realizado un film fundamental que, tras la muerte de Franco, constituía una aproximación muy novedosa a la Guerra Civil a través de los testimonios de algunos de sus protagonistas, y cuyo trenzado presentaba unas características muy similares a las anteriormente descritas. Sin embargo, y si

bien el modo de trabar la temporalidad interna de cada testimonio con el tiempo del film obedecía a unos planteamientos éticos y discursivos prácticamente idénticos, lo cierto es que *La vieja memoria* (1977) y *Los niños de Rusia* presentaban diferencias de no poco calado en el lugar y la función que otorgaban a los testigos y en el modo en que construían su relación con la historia de la que daban cuenta.

En primer lugar, *La vieja memoria* apuntaba de frente al periodo republicano y a la guerra civil en su globalidad y especialmente a los aspectos políticos de la contienda, haciendo hincapié en las diferentes opciones ideológicas que habían entrado en conflicto en cada momento y en las decisiones políticas en que éstas habían desembocado. 25 años más tarde, *Los niños de Rusia* se concentraba en un aspecto de hondas consecuencias humanas pero que suponía, frente al cuadro global que *La vieja memoria* había ensayado, un elemento parcial más propicio al detalle, que no podía ser aislado del contexto general de la guerra, pero que presentaba una evolución hasta cierto punto independiente de ella, y que podía tratarse en profundidad sin necesidad de establecer un cuadro completo del desarrollo de la guerra.

Quizás por ello, y en estrecha conexión con la situación política en la que cada uno de los films se presentaba, *La vieja memoria* había contado con un tipo de testigos muy diferentes a aquellos cuya voz poblaba *Los niños de Rusia*. En general, el film de 1977 había contado con la presencia de figuras de primera magnitud en la vida política de la República y durante la guerra civil, algunas de las cuales habían carecido durante muchos años de cualquier posibilidad de expresión en el interior de la España franquista (caso de Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Enrique Lister y casi todos los líderes políticos o militares republicanos de cuyos relatos se abastecía el film).

Por el contrario, el film de 2001 recogía las voces de testigos de desconocida identidad y filiación política, cuya legitimidad no radicaba en su actividad o sus responsabilidades en el momento de la contienda sino que, por el contrario, derivaba del hecho de haber vivido una experiencia ciertamente excepcional aunque ésta no respondiera, en ningún caso, a sus expectativas ni deseos sino, por el contrario, a un proceso político e histórico que parecía pasar por sus vidas como un huracán [2].

Si bien las dos películas presentaban, por tanto, una estructura similar en el modo de ensamblar las diferentes voces que en ellas se daban cita, el modo en que Camino representaba el pasado se había modificado en tres aspectos fundamentales: de una visión global del proceso político republicano y de la guerra la atención pasaba a concentrarse en un elemento de mucha menor centralidad para el desarrollo de la historia de España; los testigos pasaban de ser actores principales del proceso político y militar a individuos anónimos, sujetos más bien pacientes (en sentido gramatical) de ese proceso en el que poco pudieron influir; el valor fundamental de sus voces se desplazaba de la importancia histórica de una versión de los acontecimientos durante largo tiempo censurada a la densidad y excepcionalidad de la experiencia de esos sujetos anónimos y a la peculiar relación afectiva que éstos podían imprimir a esos procesos testimoniando de su experiencia subjetiva de ellos.

## **II. Entre la historiografía y el testimonio.**

Ese triple desplazamiento en la representación del pasado que puede rastrearse entre ambos filmes no revestiría más importancia si no constituyera -abstracción hecha del pudor y la brillantez de las películas de Camino- un rasgo general de la evolución de las poéticas documentales sobre la guerra civil en las tres últimas décadas. Una transformación general que además de haber constituido una sintaxis

fílmica hasta cierto punto codificada implica un viraje fundamental en el modo en que, a través de estas películas y de los testimonios que en ellas habitan, se genera y asume una determinada relación con el pasado.

De hecho, desde la muerte de Franco y la incertidumbre del proceso político que iba a seguirle la guerra civil se constituiría en un espacio fundamental para la representación del conflicto político y en los primeros años de la llamada Transición no serían pocos quienes recurrieran a los protagonistas directos de la contienda para tratar de ahondar en el significado de ese acontecimiento crucial en la vida política de España. *La vieja memoria* se enmarcó en la primera ola de documentales que apuntaban en esa dirección [3], directamente ligada al efervescente e impredecible clima político y cultural de los últimos años setenta y que poco a poco iría incorporando algunas de las versiones y puntos de vista que durante muchos años habían carecido de espacios de expresión pública en España.

Sin embargo, en esos filmes y en la producción documental de los primeros ochenta la voz de los testigos no gozaba de la centralidad total que con el tiempo iba a adquirir, sino que se articulaba casi siempre a discursos de muy diferente estatuto. De hecho la diversidad de voces a las que las películas recurrían ponía en escena el encuentro no pocas veces conflictivo entre discursos a los que el dispositivo audiovisual reconocía un diferente grado de legitimidad.

La serie *La guerra civil española*, dirigida en 1982 por David Hart para la productora británica Granada TV había contado, según recordaban los créditos de cada capítulo, con la asesoría de historiadores de la reputación de Hugh Thomas, Roland Fraser o Javier Tusell [4], pero estos no eran convocados en la imagen, resguardando así la imaginaria impersonalidad -y por tanto, el rigor científico- de su discurso, sin vincularlo a un rostro o una voz concreta. Sin embargo, la narración recurría a diferentes testigos directos de los acontecimientos a los que refería, con el objetivo de ofrecer una versión afectivamente más marcada de ellos, pero insertaba diversas marcas textuales que señalaban la distancia entre el discurso del narrador, cuya autoridad se sostenía en la asesoría de los historiadores, y la voz personal, subjetiva y cargada de afectividad de los testimonios que alojaba en su seno.

No sólo la planificación de la imagen cambiaba totalmente (pasando del montaje de imágenes de archivo a la imagen centrada del testigo) sino que la propia voz narradora se encargaba de presentarnos en cada ocasión a los testigos y de señalarlos el carácter subjetivo -ya no impersonal ni fundado científicamente- de su palabra mediante insertos del tipo: “Habla Eduardo Pons Prades” o “Frank Deegan estuvo allí” momentos antes de cederles la voz.

Esas marcas textuales, que serían superfluas en un documental actual, nos indican no sólo el diferente estatuto que el film otorgaba a la narración asesorada por los historiadores y a la palabra subjetiva de los testigos sino también que en los primeros años ochenta la identificación entre el dispositivo audiovisual y el tipo de relato que ofrecían los testimonios no era -en la mayoría de los casos- completa, sino que la representación del acontecimiento que estos producían -subjetiva, atomizada, cargada de afectividad y sujeta a las contingencias de la memoria- constituía un complemento al discurso de aspiración historiográfica de estos documentales.

### **III. Nuevas formas de memoria y centralidad del testigo.**

Pero no es difícil constatar cómo en la última década el tipo de acercamiento a los acontecimientos históricos que encarnaban los testimonios iría ganando centralidad en la mayoría de las poéticas documentales, en un proceso directamente vinculado a la emergencia de una nueva sensibilidad estética, política y cultural que se relacionaba con el recuerdo de la guerra de un modo novedoso: lo convertía simultáneamente en el núcleo de una reivindicación política -el de la lucha por la rehabilitación moral de los vencidos y contra el supuesto 'pacto de silencio' de la Transición- y en el de una reconstrucción afectiva -valorando públicamente y dando carta de legitimidad a las resonancias subjetivas de la guerra tanto en las generaciones que la vivieron como en las que sufrieron sus consecuencias.

En el centro de ese proceso, los ancianos testigos de la guerra se convertirían, por un lado, en el objeto privilegiado de las nuevas corrientes de la historiografía, que convocarían su memoria para analizar los efectos subjetivos de la guerra, las vivencias cotidianas en el frente y en la retaguardia y, en fin, todo aquello que los documentos de archivo parecieran eludir y que queda sin embargo adherido a la palabra viva del testigo. Por otro lado, sus testimonios se convertirían en la piedra angular de una nueva oleada de documentales que presentaba su relación con la guerra desde unos parámetros considerablemente diferentes a los de los años ochenta.

De hecho, esa doble inscripción del recuerdo de la guerra en el terreno de la reivindicación política y la reconstrucción afectiva conduciría en muchos casos a una ecuación un tanto ingenua: la mera enunciación pública de la experiencia de los testigos, en tanto que rompía el 'silencio' de la Transición y rehabilitaba la voz de los actores olvidados de la historia se presentaba, en sí, como un acto cívico, moral y político ligado a la idea de ese 'deber de memoria' que comenzaba a inundar, a menudo sin mayores precisiones, los discursos públicos en España. De ese modo, buena parte de esas intervenciones han tendido en los últimos tiempos hacia una cierta automatización de sus contenidos políticos, aparentemente legitimados por su propia enunciación, mientras desarrollaban hasta el extremo la representación de los componentes afectivos que la contienda podía evocar en la sociedad española actual, utilizando como catalizador fundamental de ese proceso la figura de los ancianos testigos que habían participado o sufrido los efectos de la guerra y que dentro de poco ya no estarían en disposición de ofrecernos su experiencia.

Ese viraje estaba estrechamente ligado a la emergencia de lo que Annette Wieviorka ha denominado la 'era del testigo' [5]: a saber, el estadio cultural en el que aquel que ha vivido los acontecimientos aparece como el más legitimado para representarlos y cuya palabra preñada de afectividad parece presentar un grado de verdad e interés imposible de alcanzar por el discurso analítico de la historiografía. Una era, por tanto, que ha abandonado -sin espíritu liberador- las antiguas jerarquías entre los discursos que refieren al pasado, incluyéndolos en un espacio líquido carente de puntos fijos a los que anudar su legitimidad.

La mayor rentabilidad dramática de los testimonios es sin duda una de las explicaciones de la centralidad que la industria cultural les ha ido ofreciendo en los últimos años para abordar desde diferentes ángulos la representación de la guerra civil [6]. Pero no menos importante es el hecho de que la idea de Memoria desde el que esa recuperación cultural se lleva a cabo implica una mirada afectiva hacia el pasado por parte de aquellos que lo han vivido, menos atenta a la fiabilidad del dato y a la profundidad del análisis que a las poderosas emociones que esa rememoración provoca en el testigo.

Una película como *Extranjeros a sí mismos* (2000, Javier Rioyo y José Luis López-Linares) condensa, a mi parecer, buena parte de los problemas y contradicciones al que ese tipo de representación nos enfrenta en la actualidad. El film afrontaba un reto de apariencia imposible: abordar desde una misma óptica y

sensibilidad tres experiencias de un significado histórico muy diferente: la de las tropas fascistas que la Italia de Mussolini envió a España durante la guerra, la de las Brigadas Internacionales que apoyaron al gobierno de la República y la de los integrantes de la División Azul que participaron en la II Guerra Mundial a favor de la causa alemana.

La única operación que podía dar coherencia -en términos dramáticos y narrativos, otra cosa sería la coherencia histórica- a esa asociación tan peregrina consistía en representar esas experiencias políticamente tan heterogéneas a través de los recuerdos cargados de emotividad de los ancianos combatientes: pareciera como si la profunda divergencia de esas experiencias históricas pudiera articularse por una tonalidad emotiva más o menos homogénea.

De entrada, y sobre el fondo abstracto e indeterminado de un amanecer y de la música melancólica de Miles Davis, la voz cálida de Emma Suárez inscribía a la guerra civil en un registro mítico:

“Hubo un tiempo no tan lejano en que muchos jóvenes apasionados o manipulados eligieron hacer la guerra. Llegaron de todo el mundo, dispuestos a morir o matar en una edad más propicia al amor”

Se proponía así un doble gesto que atravesaría todo el film: se inscribía la guerra civil en un pasado simbólicamente tan lejano que a veces parecía irreal y, al mismo tiempo, se atribuía a la experiencia política de los jóvenes combatientes de antaño una intensidad vital que en nuestros días pareciera reservado a otros tipos de vivencias. Con ese gesto, además, el film legitimaba automáticamente su propia enunciación, así como el rescate de la palabra de los testigos que llevaba a cabo, pues los presentaba como una forma de hablar de algo condenado al olvido y, al mismo tiempo, de reivindicar una forma de la pasión política que pareciera desaparecida en tiempos de desapasionamiento global.

Curioso y revelador resulta que una vez legitimado por ese noble propósito el film se desentendiera de la naturaleza del conflicto político y se dedicara a rastrear, en el relato de los antiguos combatientes, las resonancias afectivas que éste había adquirido en el curso de sus vidas. Paradójicamente, lo que se recuperaba de esa pasión política que les había llevado a combatir en tierras extranjeras era mucho menos sus elementos políticos que la ‘pasión juvenil’ a la que se había articulado.

Esa evocación de un tiempo otro, intenso como pocos, a través de la voz emocionada de los testigos, es la que permitía el borrado de la heterogeneidad fundamental de las tres experiencias de las que el film trataba de dar cuenta y la que permitía construir, incluso, un punto de vista fuertemente empático con respecto a los ceremoniales nítidamente fascistas que los excombatientes italianos celebraran en sus reuniones conmemorativas de los años noventa.

Esa trivialización de las opciones políticas de los combatientes a favor de la representación de las emociones que los compromisos pasados generaban en los ancianos soldados no revestiría mayor importancia si no respondiera a una lógica cultural bastante más generalizada de lo que el ejemplo de un solo film pudiera hacernos pensar. Esa es la que el uso estandarizado de los testimonios personales produce una mirada cargada de emotividad hacia el pasado en la que, de forma harto paradójica, la reivindicación política de la memoria hace que la posibilidad de analizar la politicidad de las diferentes opciones que entraron en conflicto se vea desplazada por la exploración de sus resonancias afectivas y que, en muchos casos, confunde elementos de una significación histórica muy diversa al mirarlos desde un mismo manto emotivo.

## Notas:

- [1] Una primera versión de este artículo, más breve y escrita en francés, fue publicada en Feenstra, Pietsie (2008) *Mémoires du cinéma espagnol*. CinemAction, Editions Clet. Paris.
- [2] En un gesto realmente insólito, el film renunciaría incluso a identificar con nombres y apellidos a los testigos que le prestaban su voz.
- [3] En su detallado análisis Vicente Sánchez-Biosca hermana el film de Camino con otros títulos de diversas tendencias ideológicas que trataban de dar la voz a los protagonistas de la contienda en ese momento de incertidumbre política, como *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977), *Entre la esperanza y el fraude* (Cooperativa de cine alternativo, 1976), *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego de Santillán, 1977) o *Informe General* (Pere Portabella, 1977). Ver *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid; Alianza, 2006. Págs. 260-271.
- [4.] La otra gran producción televisiva que, en esos años, recurriría al concurso de reputados especialistas académicos fue *España en Guerra*, dirigida por Pascual Cervera para RTVE en 1986, para el 50 aniversario de la contienda.
- [5] *L'ère du témoin*. Paris : Plon, 1998.
- [6] Y no únicamente en el cine documental, sino también en el reportaje de investigación periodística e incluso, en el caso poco afortunado de *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), en el cine de ficción.

© *Jaume Peris* 2009

*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)

