

# ACTAS DEL II CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS (KIOTO, 2013)

Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.)





## DUELO Y MELANCOLÍA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN EL CINE ESPAÑOL RECIENTE

*Ho-Joon Yim*  
*Seoul National University*

Ya han pasado más de 70 años desde que terminó la Guerra Civil española y, por ello, la generación que presencié la guerra ya casi ha desaparecido en la sociedad española. Por consiguiente, para la generación posterior la guerra ha quedado relegada al área de la enseñanza y de la imaginación. No obstante, en el cine español de las últimas dos décadas la Guerra Civil continúa tratándose con no menos frecuencia que en etapas anteriores. Este fenómeno puede entenderse mejor teniendo en cuenta una tendencia actual que permite considerar las últimas décadas como una “época de la memoria”, la cual empezó en los años 90 en la sociedad española y posiblemente estimulada por otros casos similares de Chile y Argentina. Progresivamente, empezaron a publicarse libros testimoniales que delataban las atrocidades cometidas por el régimen franquista y, a su vez, fueron descubriéndose fosas comunes de las víctimas de asesinatos colectivos. En consecuencia, algunas ciudades se decidieron a borrar las huellas del franquismo retirando estatuas de Franco y escudos franquistas y, poco a poco, la iniciativa se extendió a casi todos los pueblos y ciudades de España. Esta tendencia propició la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en diciembre del año 2000, pionera en la exhumación científica de fosas comunes de asesinados por la dictadura franquista. Este movimiento social, finalmente, desembocó en la aprobación, por parte del Con-

greso de los Diputados en el año 2007, de la «Ley de Memoria Histórica de España»<sup>1</sup>.

Considerando el pasado traumático de España durante y después de la Guerra Civil, el presente estudio nace del interés por valorar la actitud y el estado psicológico que se ha proyectado en los filmes producidos por los cineastas de la nueva generación en comparación con los filmes hechos en la época de la dictadura y durante la Transición por parte de directores que padecieron o vivieron la guerra, aunque fuera de manera indirecta. Es natural que, entre la generación que presencié la guerra y la generación que la ha conocido solamente de oídas, la actitud frente a ese conflicto bélico fratricida sea muy diferente. Además, es imaginable que el cambio experimentado en la industria del cine en las dos últimas décadas haya afectado o condicionado el acercamiento cinematográfico a tal suceso histórico.

Como es bien sabido, Freud propuso los términos de “duelo” y “melancolía” para explicar las reacciones psicológicas de un agente ante la pérdida del “objeto” amado. El duelo consiste en aceptar la inexistencia de ese objeto y, a su vez, en retirar o desviar la libido que se dirigía hacia dicho objeto. Así pues, uno reconoce el pasado como pasado y puede reconciliarse con el mismo. Es un proceso introyectorio que posibilita curarse de un pasado traumático. Por otra parte, se trataría de melancolía cuando uno se aferra obsesivamente al objeto perdido provocando un estado de tristeza capaz de “devorar” el presente. La melancolía, por tanto, es el proceso patológico de la introyección, mientras que la libido que se dirigía al objeto vuelve a uno mismo convirtiéndose en una fuerza que destroza el ego. Así, uno pierde el respeto hacia sí mismo. En el estado psicológico de la melancolía, los fantasmas del objeto amado, según la definición de Jacques Derrida<sup>2</sup>, no pueden abandonarse porque la sensación de pérdida impide que un paciente pueda llegar al estado de duelo y, posteriormente, recuperar la normalidad. Como resultado de todo ello, el mencionado estado de melancolía conlleva la retención psicótica del objeto amado y la autodegradación o un empobrecimiento del propio yo.

<sup>1</sup> El título original de la mencionada ley es «Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura».

<sup>2</sup> Derrida, 1994, p. 175.

Algunos cineastas que trataron la Guerra Civil española en los años 60, 70 y 80, aquellos que habían presenciado en persona la violencia de la guerra y la posguerra o habían recibido un gran impacto a través de las experiencias de sus padres y familiares, no pudieron entrar en el estado de duelo. Los artistas más representativos de esta tendencia, como varios académicos destacan, son Víctor Erice y Carlos Saura.

En las obras de Erice, que representa la sociedad española de posguerra, como por ejemplo en *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1983), el trauma del pasado aparece como un fantasma, siendo este el típico síntoma de la melancolía según la explicación de Derrida. En la primera de ellas, el monstruo del Dr. Frankenstein que encarna a las víctimas del pasado se le aparece a Ana, la protagonista de la película y que es posible identificar con el director mismo. Esta imagen simboliza la mente traumatizada que deriva en un estado de ‘muerte viva’ colectiva que ronda alrededor del presente<sup>3</sup>. En la segunda, el protagonista, un médico que vive en un estado de ‘exilio interior’, también se encuentra en un estado de melancolía y a causa de ello llega a suicidarse por no poder escapar de la sensación de pérdida del objeto amado, encarnado esta vez simbólicamente por un personaje de cine —en realidad, su ex amante—, un ser inexistente equivalente a un fantasma. Como Freud explica en relación a sus pacientes afectados de melancolía, el médico que ha luchado en el bando republicano no puede reorientar la libido que proyectaba hacia su amante y, al ser revelado ese secreto por parte de su hija, llega a perder el respeto hacia sí mismo.

En el caso de Carlos Saura, en su película *Cría Cuervos* (1976), una niña de ocho años llamada Ana sufre una crisis psicológica provocada por la muerte de su madre, por lo que aparece como una paciente de melancolía. Ana, interpretada por la actriz Ana Torrent y que al mismo tiempo representa a “los niños de Franco” —término utilizado por Marsha Kinder para designar a la generación traumatizada por la Guerra Civil y la dictadura—, se aferra al objeto perdido —en este caso su madre—, símbolo de las víctimas del pasado. Para Ana, obsesionada con la muerte, su madre aparece como un fantasma que agoniza.

<sup>3</sup> Labanyi, 2000, p. 76.

Los cineastas que se aproximan a la temática de la Guerra Civil española desde mediados de la década de los 90, en su mayoría nacidos en el tardofranquismo, muestran actitudes diferentes a la hora de producir sus películas sobre la contienda. En sus filmes, ya no existen los fantasmas que aparecían con anterioridad recurrentemente y recordaban los traumas del pasado. Sin embargo, hay que reconocer que en algunas obras se destaca la añoranza del pasado, presentado como un objeto perdido, pero no se vislumbra ningún sentimiento traumático.

El objeto añorado no es más que la II República, la cual se representa mitificada. Por ejemplo, en *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda, la II República encarnada por el maestro don Gregorio y sus alumnos es un espacio mítico caracterizado por la infancia, la naturaleza y la inocencia, tal y como el mismo título de la obra intenta representar. Conviene señalar que las escenas de carnaval se repiten varias veces con imágenes de disfraces y bailes, las cuales pretenden ambientar y presentar una república de libertad. Como Mijail Bajtín explica, «el carnaval [en la Edad Media] era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes»<sup>4</sup>.

A lo largo del desarrollo de la película, la paz y la libertad que otorgaba la II República se van ahogando por el advenimiento de la guerra y, finalmente, se interrumpen. Ante la pérdida de ese “paraíso”, la sensación dominante en este filme no refleja el trauma de la guerra, sino la nostalgia de lo perdido, como si se tratara de una sensación de vacío tras terminar el carnaval. Es decir, la trama concluye al volver a la vida cotidiana y oficial con el recuerdo de un tiempo feliz y fugaz.

Nuevamente, la infancia es utilizada para mitificar al bando republicano en *El viaje de Carol* (2002), de Imanol Uribe, que describe la breve experiencia en España de Carol, una niña de doce años llegada de Nueva York. El motivo de su viaje desde los EE.UU. es la participación de su padre, un piloto estadounidense, en el conflicto como integrante de las Brigadas Internacionales (unidades militares compuestas por voluntarios extranjeros de 54 países que se enfrentaron al

<sup>4</sup> Bajtín, 1995, p. 15.

bando de los sublevados contra la II República), las cuales constituyen otro mito de la Guerra Civil española.

El pueblo natal de la madre de Carol, al que llega en la primera escena de la película, es un mundo en escala reducida de la Guerra Civil en el que el bando sublevado persigue y mata a los izquierdistas. Así pues, la muerte de su madre, a pesar de ser causada por una enfermedad, parece un asesinato perpetrado por los derechistas. En ese mundo, Carol establece hermosas relaciones con los niños del pueblo. Asimismo, la escena en la que un avión pilotado por el padre de Carol vuela hacia el pueblo y lleva un regalo de cumpleaños para ella supone el clímax de un mundo mitificado donde los sueños se hacen realidad.

Otra película que recurre a la mitificación y exalta la nostalgia del pasado es *El lápiz del carpintero* (2003), de Antón Reixa, basada en la novela homónima de Manuel Rivas. En esta obra, el período previo a la guerra está marcado por el romanticismo y la solidaridad existente entre los partidarios de la II República, los cuales incluso en la cárcel no pierden la esperanza ni el sentido del humor. Desde luego, esta actitud de los que defienden la República es diametralmente opuesta a la del bando fascista, que aparece como un grupo violento hasta el punto de verse deshumanizado. En una escena que transcurre en el momento histórico anterior a las elecciones generales, el protagonista —el Dr. Da Barca— aboga por la importancia de la mujer y de su voto usando como parábola el mundo de las abejas, donde la abeja reina domina a los inferiores zánganos. Así pues, la película recrea la sensación de que la II República era un paraíso para los derechos femeninos. El protagonista, el Dr. Da Barca, una figura mitificada con las cualidades de Cristo, entre las que sobresalen sobre todo el sacrificio y la valentía, resucita después de ser ejecutado de un disparo en el cuello. Curiosamente, la artificialidad de este mundo mitificado por los partidarios de la República se evidencia en una frase que se repite en la canción que cantan los presos republicanos: «Fue un sueño que nunca existió».

Aunque la II República se presenta como un mundo perdido, no le ofrece al espectador una sensación traumática porque en él destacan la artificialidad y la mitificación. Además, su maniqueísmo evidente, como en las películas de Hollywood, también impide al espectador reflexionar sobre el pasado con sinceridad y profundidad.

Teniendo en cuenta estos últimos referentes y desde el punto de vista de la teoría freudiana, podría decirse que el cine español de los últimos años parece haber entrado en un estado de duelo frente a un pasado traumático, puesto que en las películas ya no aparecen los síntomas patológicos propios de la melancolía. A pesar de eso, los protagonistas que pertenecen al bando de los vencidos sufren, son humillados e incluso corren el riesgo de morir, pero no caen en un estado agónico de autodestrucción. Por el contrario, tienen confianza en sí mismos y en sus creencias ideológicas y filosóficas ante la grave amenaza del bando de los vencedores. Desde todos los puntos de vista, son representados como seres humanos ejemplares y nobles.

En consecuencia, el cine reciente sobre la Guerra Civil española se aparta de la melancolía del cine de Erice y Saura, y parece entrar en ese estado de duelo en el que un sujeto es capaz de recordar el pasado sin caer en una pérdida de su autoestima. Sin embargo, Jacques Derrida señala el sentido negativo del duelo freudiano. Para el filósofo francés, a través del duelo uno llega a interiorizar el objeto-sujeto perdido como un ideal y un símbolo, es decir que es posible identificarse con aquel dentro de la estructura simbólica del propio ego. En este sentido, el duelo, aunque sea exitoso, conlleva esencialmente una violencia simbólica que elimina la otredad (la realidad del otro) y que permite terminar idealizando al objeto-sujeto perdido. De hecho, las explicaciones de Derrida sobre el duelo coinciden con la tendencia de los filmes ya mencionados que se inclinan por la mitificación del objeto perdido. Por este motivo, si se acepta que el objetivo del verdadero duelo se encuentra en el respeto al otro en su propio estado sin idealizarlo, el estado de duelo en general no deja de ser más que un duelo fracasado o imperfecto.

Aunque Freud distingue entre duelo y melancolía, considerando al primero 'normal' y al segundo 'patológico', los académicos actuales revalorizan el segundo como la actitud más ética. Si el duelo, como Derrida explica, siempre llega a ser un fracaso y conlleva esencialmente la "violencia" de idealizar y exagerar el objeto perdido, la actitud de no poder escapar de la tristeza generada por la pérdida resulta ser más ética. En consonancia con este argumento, podría afirmarse que los artistas y cineastas españoles de los años 70 y 80, que agonizaban por el trauma del pasado, mostraban una actitud ética como intelectuales de su tiempo.

Otro aspecto muy destacado en el cine reciente que trata de la Guerra Civil española es el del maniqueísmo. Casi todas las películas de la Guerra Civil presentan al bando republicano como el bando de los buenos y al bando sublevado como los malos. En películas como *Las 13 rosas* (2007), *La buena nueva* (2008) y *Pa negre* (2010), los que pertenecen al bando republicano se convierten en víctimas inocentes de la persecución y la matanza de los fascistas. Desde luego, la mitificación de la II República en esos términos, como puede apreciarse, es un ejemplo muy evidente de maniqueísmo.

En función de esta constatación, cabe preguntarse el motivo por el que el maniqueísmo y la mitificación predominan en esas películas. Probablemente haya que tener en cuenta el carácter del cine comercial, como vemos en las películas de Hollywood, en las que los buenos y los malos se dividen con tanta claridad que el público se identifica con los primeros sin ninguna confusión.

Sin embargo, la tendencia hacia el maniqueísmo y la mitificación puede explicarse también por la teoría propuesta por Slavoj Žižek, que consiste en una modificación de la teoría del duelo y la melancolía de Freud. Este filósofo esloveno, apoyándose en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, pone en cuestión el estado de melancolía. Para Žižek, el objeto de nuestros deseos y el objeto-cause del deseo no coinciden. Es decir, deseamos un objeto no por sus propias cualidades; sino porque siempre hay «algo que, detrás de nosotros, a nuestras espaldas, fuera de nuestro campo de visión, nos impulsa hacia el objeto, lo hace deseable y explica la urgencia que sentimos por aproximarnos al objeto»<sup>5</sup>. Por tanto, si el objeto-cause esencialmente no está relacionado con el objeto, uno que sufre de melancolía comete el error de entender la inexistencia como una pérdida. Según este filósofo lacaniano, el que sufre de melancolía o muestra un duelo exagerado se engaña a sí mismo porque él realmente no ha perdido nada.

Aunque las explicaciones de Žižek parecen algo paradójicas, contienen una visión penetrante. En verdad, el falso duelo o la confusión entre el objeto y el objeto-cause parece predominar en varios filmes recientes que se centran en la Guerra Civil española. No en vano, la mayor parte de historiadores coincide en indicar que la II República no fue un período de inocencia y paz. Sin embargo, una vez desapa-

<sup>5</sup> Žižek, 2005, pp. 81-82.

recida la República, la generación posterior sufrió de melancolía o de un falso duelo confundiendo la inexistencia con la pérdida. Consiguientemente, aunque los cineastas españoles de la última década continúan acercándose al conflicto de la Guerra Civil española con un *pathos* prorrepblicano no consiguen llegar más que a un falso duelo. En este grupo de películas la fidelidad hacia la II República es absoluta y, sin duda, llega a mitificarla. Al mismo tiempo, los personajes pertenecientes al bando nacionalista se presentan como enemigos que destruyen un mundo paradisíaco. Por tanto, aunque estos filmes recuerden a las víctimas del pasado, el tono trágico que transcurre a lo largo de su narrativa resulta ser engañoso, tanto para el público como para el cineasta mismo.

Podemos encontrar un modelo excepcional de duelo y melancolía en *Soldados de Salamina* (2002), de David Trueba, basada en la exitosa novela homónima de Javier Cercas. Es una obra excepcional, sobre todo en el sentido de que su posición ideológica no es tan evidente como la de la mayoría de los filmes recientes que tratan de la Guerra Civil, ya que no demoniza a los personajes del bando de los vencedores y presta atención a los personajes de ambos bandos. La obra se acerca al personaje causante de la guerra abordando su perfil humano y psicológico. A pesar de esto, la protagonista de la película termina homenajeando a los soldados anónimos y olvidados del bando republicano, los cuales acaban convirtiéndose en los verdaderos héroes de la guerra. Así pues, la obra muestra que la protagonista llega a realizar «la transferencia o la participación transferencial» en el objeto perdido, la actitud ética y esencial para abordar el problema del pasado, según la explicación de Dominick LaCapra<sup>6</sup>. Este historiador estadounidense, centrado en el trauma histórico, dice que se requiere la involucración en una relación transferencial con las víctimas del pasado para avanzar hacia el *working through*, —el estado deseable del presente hacia el pasado traumático—, pese a que esto no signifique la superación del trauma<sup>7</sup>. No obstante, en las otras películas ya mencionadas en las que el verdadero duelo no se completa, es difícil que los espectadores se identifiquen con la víctima traumatizada. Por todo ello, podríamos decir que *Soldados de Salamina* es una obra excepcio-

<sup>6</sup> LaCapra, 1996, p. 156.

<sup>7</sup> LaCapra, 1996, p. 42.

nal en la corriente del cine español reciente sobre la Guerra Civil española.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1995.
- Derrida, Jacques, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York, Routledge, 1994.
- Labanyi, Jo, «History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period», en *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. Joan Ramón Resina, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 65-82.
- LaCapra, Dominick, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.
- Žižek, Slavoj, *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós, 2005.