

VARIA

CINE, HISTORIA, MEMORIA

Roberto G. Fandiño Pérez*

La revista *Berceo* inaugura en este número una nueva sección que estará dedicada a la valoración del denominado séptimo arte en su relación con la disciplina histórica. Con ello la intención que se propone la publicación es la de sumarse a toda una corriente historiográfica que no sólo reivindica la capacidad del cine como fuente histórica, sino también de la propia imagen como material básico con el que se nutre la memoria¹.

Puede resultar innecesario, en los albores del siglo XXI, el hecho de que haya que explicar y justificar la presencia del cine en una publicación dedicada a la investigación científica. No obstante, se ha creído necesario antes de presentar el artículo con el que se inicia la sección hacer algunas consideraciones previas que muestren el espíritu que guiará de ahora en adelante sus contenidos.

La primera observación que resulta de cierta trascendencia a la hora de considerar el cine como agente histórico es que la aparición de éste, despertó inmediatamente el interés de los poderes establecidos por utilizar sus excelentes virtudes como medio propagandístico en un momento de la historia europea en el que ya se considera imposible la elaboración de cualquier política que no cuente con el nuevo gran actor protagonista del cambio social: la masa².

* Instituto de Estudios Riojanos.

1. En este sentido es necesario remarcar aquí la idea de que la mayoría de la población ha construido su recuerdo sobre acontecimientos muy diversos en torno a las imágenes que de ellos se difundieron. Sin ánimo de ser exhaustivo puede ponerse como ejemplo la foto de Tejero pistola en mano en el Congreso de los Diputados que se ha convertido en el icono con el que todos identificamos el golpe de aquel 23 de febrero de 1981.

2. De hecho las masas serán protagonistas y objeto del cinematógrafo desde los primeros filmes de Cecil B. de Mille pasando por **Metrópolis** de Fritz Lang hasta llegar a **Frankenstein** de Whale, como ha mostrado en un excelente artículo BENET, V.J., "Visiones de masas en el cine de entreguerras" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, Valencia, 1999, pp.107-124.

De esta forma, el cine soviético se convirtió en el modelo a seguir, en el ejemplo de arte dirigido a la masa y del que la masa era protagonista, un cine militante que cantaba las gloriosas conquistas del pueblo en marcha llevado de la mano y en íntima unión de la vanguardia revolucionaria, a cuya cabeza destacaba la figura del nuevo héroe popular, el guerrillero, el líder de la insurrección³.

Este fue el cine que más tarde quisieron hacer los regímenes fascistas para imponer su modelo totalitario presentando a las masas como fieles servidoras de su Caudillo o Führer, al mismo tiempo que construían y difundían la imagen del enemigo como monstruosa amenaza, como responsable de haber impedido el libre desarrollo del verdadero espíritu de la nación conduciéndola de esta forma al caos social, a la ruina económica y a la decadencia espiritual y moral⁴. La consecuencia de esta pretensión propagandística totalitaria es una serie de películas que, bien desde el campo de la ficción, bien desde el campo documental⁵, se convierten hoy en imprescindibles fuentes para conocer el universo mental y cultural sobre el que asentaban sus puntales propagandísticos regímenes como la Alemania nazi, la Italia fascista o la España de Franco⁶.

3. El modelo arquetípico sigue siendo **Chapaiev** (1934) de Sergei Dimitrevich y Georgi Nicolaevitch Vasiliev en la que el héroe aparece como el gran catalizador de la lucha popular, el auténtico revulsivo contra el miedo paralizante que provoca el poder y, al mismo tiempo, sirve para asentar la *gran verdad* de que el partido siempre lleva razón.

4. El prototipo de esta clase de películas sigue siendo hoy por hoy la realizada en 1940 por Veit Harlam **El judío Suss**.

5. Conviene recordar aquí que el cine documental es un género que adquiere gran desarrollo en los años treinta, precisamente porque muy pronto se destacó como una eficaz arma de propaganda. Así, la Europa de entreguerras asistirá muy pronto al auge de noticiarios, reportajes y documentales que seguirán la estela abierta por Robert Flaherty con **Nanook el esquimal** (1922) y **Moana** (1926) y que, a menudo, suponen una *reconstrucción de la realidad* adecuada a las pretensiones ideológicas de aquellos que las producen y las dirigen, como bien puede apreciarse en PAZ, M.A. y MONTERO, R., *Creando la realidad. El cine informativo, 1895-1943*, Barcelona, 1999, p. 82-84.

6. Los trabajos dedicados al cine como arma propagandística de pretensiones totalitarias en los regímenes de corte fascista surgidos en la Europa de los treinta son inabarcables y resulta imposible citar aquí una mínima parte. No obstante, y sin ánimo de ser exhaustivo, para la Italia fascista pueden verse el artículo de FERLANTI, G., "Apuntes para una historia del Cinegiornale LUCE" en DEL AMO, A. e IBÁÑEZ, M.C., *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, 1996, pp. 91-94 y también el de ARISTARCO, G., "El cine italiano durante el fascismo" en la monumental obra de MONTERDE, J.E. y TORREIRO, C., *Historia general del cine*, Vol VII "Europa y Asia (1929-1945)", Madrid, 1997, pp. 107-157 y más extensamente la obra de GILI, J., *Le cinéma italien a l'ombre des faisceaux (1922-1945)*, Perpignan, 1990. En cuanto al cine alemán sigue resultando de consulta obligatoria la obra de KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler*, Barcelona, 1993, aunque también es de utilidad el trabajo de WITTE, K., "El cine del Tercer Reich" en MONTERDE, J.E. y TORREIRO, C., *Historia general del cine*, Vol VII "Europa y Asia (1929-1945)", Madrid, 1997, pp. 193-230. Para el cine de la España franquista la bibliografía es también inagotable, aunque podríamos citar los trabajos de DIEZ, E., "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el tercer Reich" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, Valencia, 1999,

De lo anteriormente dicho se infiere como el cine ha sido sometido desde sus orígenes a un intenso control por parte del poder establecido y, pese a ello, el nuevo gran medio de masas se caracterizó por un denodado esfuerzo por conservar su autonomía. Esta lucha de los cineastas por mantener el control de su creación frente a las imposiciones de la censura va a ser una constante en la evolución histórica de la cinematografía y, con el tiempo, permite perfectamente al historiador discernir una línea de análisis capaz de vislumbrar aquellos mensajes propiciadores de una lectura histórica que resulta ser el negativo de la elaborada oficialmente⁷.

Por otro lado, en otros momentos de la evolución histórica el cine ha actuado como el agente de una determinada consciencia social, cultural y política para transformarse en un arte militante cuya función fundamental es la de examinar las relaciones existentes entre las sociedades humanas y el poder, con el fin de denunciar ante los espectadores lo complejo y sórdido que a veces resulta la articulación del dominio en determinadas épocas y sociedades⁸. De ahí que el cine resulte doblemente interesante como fuente histórica, ya que no sólo nos muestra las preocupaciones, temores y recelos de los individuos de una determinada sociedad, sino que tiene una gran capacidad para establecer puentes que evidencien el pasado en el presente⁹, como se podrá ver en el comentario que inaugura esta sección.

Además, será necesario reflexionar que el lenguaje del cine también resulta un producto de la sociedad que lo produce, está terriblemente mediatizado por ella y de ahí que se pueda afirmar que cada película tiene su propia historia que a la vez es Historia¹⁰ siendo ésta además interpretada y analizada de forma distinta en cada época.

Como conclusión se podría afirmar que todo el cine es histórico y que por lo tanto en esta sección se intentará rehuir la miope interpretación que presupone que la relación

pp. 35- 59. RODRÍGUEZ, S., *No-Do: Catecismo social de una época*, Madrid, 1999 y más recientemente los trabajos aparecidos en el volumen coordinado por DE PABLO, S (Ed.), *La Historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro/El franquismo*, Bilbao, 2000.

7. La utilización histórica del cine como contraanálisis de la Historia oficial es puesto de relieve en la obra ya clásica de FERRO, M., *Cine e Historia*, Barcelona, 1997, pp. 20-37.

8. Esta fue una postura muy común en el cine de la Europa de los setenta, tremendamente influida por los ecos revolucionarios del mayo del 68 francés. Para las relaciones de cine y poder pueden examinarse las obras de ESTÉVE, M., *Le pouvoir en question*, Paris, 1984 y de GILL, J., *Cinéma et Pouvoir*, Paris, 1976.

9. Uno de los realizadores que más y mejor parece haber utilizado este recurso es Carlos Saura en sus obras dedicadas a buscar un pasado que había sido tradicionalmente ocultado por las autoridades franquistas. Para esta función del cine de Carlos Saura puede verse DUGENE, C., "Histoire et memoire: Trois films de Carlos Saura (1969-1975)" en *Cahiers d'Histoire Inmediate*, nº 17, Mai 2000, Toulouse, pp. 127-163 y también CAMPORESI, V., "Ya son hechos muy lejanos y es muy difícil recordarlos: La Caza (Carlos Saura, 1965) y la memoria cinematográfica de la guerra civil durante el franquismo" en DE PABLO, S (Ed.), *La Historia a través del cine...* pp. 97-107.

10. FERRO, M., op. cit. p. 15.

del cine y la Historia debe agotarse en las películas de romanos o en aquellas que versen sobre temas exclusivamente de *naturaleza histórica*. Para ejemplificar lo que se quiere decir aquí quizás convenga comentar brevemente dos películas pertenecientes a la gran industria americana premiadas en la última edición de los Oscar de la Academia.

La primera de ellas, **Gladiator** de Ridley Scott tiene pese a su supuesto valor como film histórico muy poco interés para los estudiosos de la Historia, pues no deja de ser una película de aventuras estructurada además a la usanza de un *western* clásico, lo cual ya dice bastante sobre cómo el mito de la conquista del oeste sigue siendo un importante recurso para introducir a la mayoría del público norteamericano en la narración de acontecimientos pasados, que de otra forma, le serían muy difíciles de asimilar. Por otro lado, la reflexión sobre películas de este tipo no estaría fuera de lugar si se enfocase desde el punto de vista de cómo la Historia se ha visto reflejada en la pantalla¹¹.

La segunda película es **Traffic** de Steven Soderbergh que resulta mucho más interesante para el historiador porque expresa de forma acertada cual es la visión que la derecha norteamericana impone al resto del mundo sobre el problema de las drogas, tanto en los países productores como en los consumidores¹².

Todavía se podrían seguir encontrando muchas razones por las que el cine debiera ser tenido en cuenta en una publicación científica que hace de la Historia uno de sus principales objetos de estudio, tantas, que darían sin ninguna duda para realizar un abultado estudio sobre la relación existente entre cine e Historia. Pero no es esta la intención de las consideraciones que se han venido desarrollando hasta el momento, sino el hacer ver a los profesionales y estudiosos de la Historia que el cine es una fuente de gran utilidad sobre la que merece la pena centrar la reflexión histórica.

Quizás la meditación en torno a lo que el cine tiene que decirnos, para la que *Berceo* brinda hoy este espacio a todos aquellos investigadores de las Ciencias Sociales que lo deseen, nos ayude a edificar una disciplina más abierta que, alejada de la acumulación y enumeración de nombres, datos y fechas, sea capaz de establecer puentes entre nuestra ciencia y la sociedad de la que forma parte.

11. Algo que ha hecho de forma magistral pero ciñéndose al campo de la divulgación BOURGET, J.L., *L'histoire au cinéma. Le passé retrouve*, París, 1992.

12. En este sentido discrepo de las críticas que otorgan a esta película un principio valiente y, en cierto modo, crítico respecto al discurso articulado tradicionalmente sobre el tráfico de estupefacientes que va perdiendo fuerza a medida que transcurre el guión para acabar con el empalagoso y poco creíble final que vuelve a dejar todas las piezas en su sitio. Desde mi punto de vista, **Traffic** resulta un film tramposo que pretende enmascarar su convencional discurso de la tan cacareada como falsa *guerra contra las drogas* emprendida por el Estado norteamericano como coartada para seguir utilizando a América Latina como *patio trasero*. El final de **Traffic** tan denostado por la mayor parte de los críticos no hace sino confirmar lo que se venía anticipando desde un principio: el mayor problema de la entrada de drogas en Estados Unidos son los países de la América Latina, en este caso México, en los que reina el caos y la corrupción, por lo que sería

“SÉ QUIÉN ERES O LA AMNESIA COMO METÁFORA”

FICHA TÉCNICA

Producción: Continental Prods/ Tornasol Films/ Zarlek Prods./ Alta Films.
(España-Argentina, 2000).

Guión: Patricia Ferreira, Enrique Jiménez, con la colaboración de Manuel Gutiérrez Aragón.

Dirección: Patricia Ferreira.

Fotografía: José Luis Alcaine.

Música: José Nieto.

Montaje: Marcela Sáenz.

Intérpretes: Miguel Angel Solá (Mario),
Ana Fernández (Paloma),
Roberto Enríquez (Alvaro),
Ingrid Rubio (Coro),
Manuel Manquiña (Ginés),
Héctor Alterio (General Salgado),
Mercedes Sampietro (Marisa),
María Bouzas (Encarna),
Vicki Peña (Sarah),
Jordi Dauder (General Sánchez).

Opera Prima de la directora Patricia Ferreira que tuvo una excepcional acogida en el Festival de Berlín al quedar segunda para el premio del público, **Sé quien eres** nos

apropiado que se impregnasen de los comportamientos norteamericanos que, de un modo u otro, siempre hacen prevalecer la justicia frente a los villanos. Además, en la película se identifica, como se viene haciendo desde finales del siglo XIX en Estados Unidos, a determinadas minorías raciales con el tráfico de narcóticos. En definitiva, y sin ánimo de hacer una crítica de la película que bien podrá realizarse en otra ocasión, **Traffic** no supone más que un convencional y manido argumento de la derecha norteamericana sobre el comercio con drogas que se cierra con un final aún más desastroso, poco creíble y conservador, al que la industria norteamericana nos tiene acostumbrados en su asalto final al intento de acabar con la diversidad cultural. El juicio de la crítica cinematográfica en torno a la película de Soderbergh puede seguirse en BLOUIN, P., “**Traffic** de Steven Soderbergh. Frontière mexicaine” en *Cahiers du Cinéma*, nº 55, mars, 2001 y en RIVAS FRAILE, J.C., “El enemigo en casa” en *Dirigido por*, nº 298, febrero, 2001. Para la amenaza al pluralismo que supone el monopolio cinematográfico de Hollywood puede verse PARDO, C., “Hollywood contra la diversidad cultural” en *Le Monde Diplomatique*, nº 53, mayo 2000. La idea típica del conservadurismo más puritano estadounidense de que determinadas drogas van asociadas a ciertas etnias y razas puede verse en ESCOHOTADO, A., *Historia de las drogas*, Vol 2, Madrid, pp.322-324. Para la farsa que supone la guerra contra las drogas llevada a cabo por Estados Unidos puede verse CHOMSKY, N., *El miedo a la democracia*, Barcelona, 1991, pp. 134-144. Sobre las verdaderas víctimas del narcotráfico y de la guerra librada por Estados Unidos contra el mismo que no aparecen la película de Soderbergh puede verse LEMOINE, M., “Los campesinos de los Andes, rehenes y víctimas. Cultivos ilícitos, narcotráfico y guerra en Colombia” en *Le Monde Diplomatique*, nº 63, enero, 2001.

invita a un sano ejercicio de reflexión tomando como marco de referencia histórica lo que hemos venido denominando como el proceso de transición a la democracia en España¹. Un momento de nuestro pasado más reciente que tuvo en el ejercicio de la memoria y de la desmemoria uno de sus factores más controvertidos y polémicos, ya que el recuerdo se utilizó como un arma de doble filo que mientras que por un lado sirvió para apuntalar el camino de los ciudadanos hacia las libertades, por el otro se utilizó para silenciar todo aquello que hubiera impedido la elaboración de una Historia de la Transición absolutamente idílica en la que el pasado desaparece como por arte de magia².

Así, para algunos autores el recuerdo traumático de la guerra civil sirvió en la España de la época como un elemento disuasorio, para que la población rehuyera por todos los medios la vía del enfrentamiento buscando y hallando en la paz social y en la práctica del diálogo y el consenso el camino que, al tiempo que garantizaba la estabilidad económica, permitía por fin alcanzar las libertades de las que se había privado a la sociedad española durante cuarenta años³.

La política de moderación y consenso, que fue amparada por casi todos los partidos políticos y respaldada masivamente por la población con el voto a una Unión de Centro Democrático que en aquellos momentos encarnaba un proyecto político caracterizado por la mesura y el comedimiento, no dejó de acarrear una importante paradoja. El mismo énfasis en el diálogo y la templanza impedía profundizar en la democracia y evitaba cualquier intento de exigir responsabilidades a quienes habían ejercido complacientemente la función de verdugos a sueldo del dictador o a aquellos que, bajo la sombra protectora del déspota, se habían enriquecido y alcanzado posiciones de bienestar y privilegio⁴.

Para evitar este espinoso problema fue precisa una verdadera labor de zapa de la memoria colectiva que para muchos autores ha constituido un auténtico homicidio de la

1. Algunos ejemplos de cine español inspirados en este período de nuestra historia pueden ser **Siete días de enero (1978)** y **Resultado final (1997)** de Juan Antonio Bardem y la película de José Luis García Sánchez **La noche más larga (1991)** centrada en las últimas ejecuciones del franquismo.

2. Una irónica crítica a esta transición sin problemas ni escollos hecha a costa de la manipulación de la memoria histórica puede verse en el epílogo que el profesor Josep Fontana ha redactado para la antología de la revista *Por Favor* editada por Jaume Claret bajo el título de *Por Favor: Una historia de la Transición*, Barcelona, 2000, pp. 171-182. El texto puede encontrarse también en FONTANA, J., "Una transición de risa" en *El País*, 3 de diciembre de 2000, nº 8.597.

3. Una buena reflexión sobre todos estos asuntos puede verse en AGUILAR, P., *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, 1996, pp. 209-354. Una visión más crítica que ve en el miedo a la guerra una herencia de la dictadura de Franco puede verse en el excelente libro de REIG TAPIA, A., *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, 1999, p. 338.

4. Posiblemente esto favoreció el hecho de que aún con un régimen parlamentario y un partido socialdemócrata en el poder se pudieran dar situaciones como las que se vivieron con el caso GAL, en la que las instituciones se beneficiaron de un determinado sector de las fuerzas de Orden público acostumbrado a operar al margen de los lógicos controles propios de países democráticos.

memoria⁵, una amnesia sistemática que primero borró de la historia a quienes se habían jugado algo más que la libertad y la integridad física en la oposición a la dictadura⁶ y que, más tarde, rectificó, limpió y pulió múltiples biografías de personajes que apresuradamente se desprendían de camisas azules, correaes e *impasibles ademanes* para pasar a engrosar las filas de la militancia liberal y democrática⁷. En este sentido, y parafraseando el título con el que fue rodada la película, los años de nuestra transición pasaron a convertirse en *años borrados*.

Todo este proceso de amnesia dejó sin tocar y cuestionar a instituciones que habían constituido auténticos pilares del régimen como una Iglesia Católica que primeramente bendijo las armas fascistas para más tarde proporcionarles una excelente coartada ideológica⁸ y, sobre todo, unas fuerzas de Orden público y un ejército, forjado en la ideología de la guerra civil y proclive por tradición a *pronunciarse* tomando el poder por las armas⁹. Esta es precisamente la idea de la que arranca la interesante película de Patricia Ferreira al presentarnos como una brillante metáfora al personaje de Mario, un mercenario y verdugo a sueldo magistralmente interpretado por Miguel Ángel Solá, que necesita de la amnesia para poder soportarse a sí mismo y seguir arrojando su vida gris en un hospital psiquiátrico. Curiosamente, el personaje ha perdido su capacidad de recordar a partir de 1977, un año crucial en la historia de nuestra transición en el que ocurrieron eventos tan significativos como la matanza de Atocha o la legalización del Partido Comunista, asunto que provocó los recelos del sector militar más recalcitrante y que excitó los ánimos de una ultraderecha que auguraba los peores males si finalmente se producía la confirmación de que los comunistas entraran a formar parte del juego político.

A medida que vamos avanzando en la trama de la película y descubriendo el verdadero pasado de Mario puede cruzar por nuestra cabeza la idea de que este mercenario, que había recabado en la Legión española después de un pasado nada diáfano como aventurero en Sudamérica, sea tratado con demasiada benevolencia, ya que al fin y al cabo ha sido capaz de reconocer lo absurdo y terrible que es el dolor que ha causado con su abominable crimen. El horror a tener que vivir con esa lacra rondándole en el recuerdo, acechándole en sus peores pesadillas es en última instancia lo que bloquea su capa-

5. GOYTISOLO, J., "Memoria, olvido, amnesia, recuerdo y memoricidio" en *Cogitus interruptus*, pp. 41-57.

6. RAMONEDA, J., "Memoria, amnesia, perdón" en *El País*, 7 de noviembre de 1997, nº 7.484. También de gran interés resulta como el antifranquismo ha luchado por su derecho a la memoria en trabajos como el dossier "Una experiencia de memorialismo" en *L'Avenç*, nº 233, 199, pp. 48-51.

7. FONTANA, J., "Franco y el franquismo a través de los libros de memorias" en TRUJILLANO, J.M. y GAGO, J.Mª, *Actas de las IV Jornadas "Historia y Fuentes Orales". Historia y memoria del franquismo 1936-1978*, Ávila, 1997, p. 24.

8. Una interesante obra para conocer el comportamiento de la Iglesia Católica durante la dictadura de reciente publicación en CASANOVA, J., *La Iglesia de Franco*, Madrid, 2001.

9. TUSELL, J., "El primer 23-F" en *El País*. Domingo. 11 de febrero de 2001, nº 8.665.

cidad para recordar, para volver a vivir ese momento terrible en el que una niña inocente cae muerta ante sus propios ojos con la misma facilidad con la que el viento arranca las hojas de los árboles en un día de tormenta.

Este indulto del sentimiento de culpa que parece concederse al personaje interpretado por Miguel Ángel Solá sirve para conferirle humanidad que rara vez suelen tener quienes se atreven a pisotear y violar los derechos más inalienables de las personas aludiendo para ello a *propósitos más elevados* que suelen enmarcarse en grandes palabras como Patria, Dios o Revolución. Pero esta indulgencia con el ejecutor cumple en **Sé quien eres** una clara función narrativa. Permite al espectador tolerar sin excesivos reparos al protagonista para más tarde conducirlo a donde se quiere llegar, a aquellos que sin apretar el gatillo, dan las órdenes a la sombra, en esa cloaca macabra donde los Estados diseñan los planes y directrices de la guerra sucia, una barbarie que desde los inicios del siglo XX ha superado con creces a aquella de quienes pretenden combatirlos¹⁰.

Es precisamente en esas catacumbas del horror donde nos arrastra el desenlace de la película de Patricia Ferreira, que además logra hacerlo rehuyendo todo maniqueísmo mediante el recurso de situar en el mismo campo, el ejército español, a la víctima y al verdugo, al pasado y a la actualidad de la misma institución mirándose cara a cara, encarnando dos maneras distintas de enfrentarse al desafío de su propio presente, el primero quiere afrontarlo aunque ello suponga reabrir lacerantes heridas, el segundo rehuye el pasado amparándose en el argumento de que “el dolor no ayuda a vivir el presente”. La propia realizadora ha reconocido en esto un homenaje a la labor en pro de la democracia llevada a cabo por los militares pertenecientes a la Unión Militar Democrática (U.M.D)¹¹.

La exhortación final que puede desprenderse de la película parece especialmente indicada para aquellos que hacemos de la Historia nuestro objeto de estudio. Es necesario enfrentarse al ayer con valentía, indagar con sobriedad y honestidad en nuestro pasado inmediato no con el ánimo de iniciar una nueva caza de brujas, sino con el firme propósito de establecer sociedades en las que la democracia no pueda ponerse bajo sospecha. Ultimamente estamos siendo testigos de como una sociedad como la chilena se enfrenta a sus demonios pretéritos con una valentía y un tesón dignos de encomio. Nadie sabe con exactitud como acabará el proceso que se ha iniciado contra quienes se creyeron con impunidad para abrogar y pisotear el derecho a la vida de sus conciudadanos sólo porque pensaron y sintieron su país de una forma diferente a la de las elites, pero a buen seguro que la democracia chilena saldrá reforzada de esta dolorosa zambullida en el recuerdo.

10. HOBBSAWM, E.J., “La barbarie: guía del usuario” en *Sobre la Historia*, Barcelona, 1998, pp. 254-265. La alusión concreta al hecho de que en una competición comparada de barbarie los Estados saldrían ganadores puede comprobarse en p. 262.

11. La alusión de la realizadora a la U.M.D. puede verse en *Reseña de Literatura*, ate y especúculos, nº 317, junio de 2000.

Desde España, país en el que tantas voces se alzaron a favor del procesamiento del dictador chileno, se hace necesaria de forma imperiosa una reflexión autocrítica que saque a la luz nuestro *pasado oculto*¹² también en nuestra historia más reciente sin desgarros de vestiduras innecesarios pero también sin miedos y sin tapujos. Ello concierne sin duda a los historiadores, pero también a una Administración pública que debe legislar para que los archivos sean abiertos sin cortapisas, a fin de que podamos ver lo que no se nos ha querido contar. Este debe ser el camino a seguir, un camino que no parece desbrozarse de maleza y obstáculos si por el efecto confuso de la densa bruma de la desmemoria quienes lucharon por la reconquista de las libertades quedan equiparados a quienes se encargaron de torturarlos y encarcelarlos¹³.

12. Esto ha ocurrido afortunadamente con respecto a la dictadura franquista con el minucioso trabajo llevado a cabo desde los inicios de los años ochenta sobre la represión en el que han tenido una importancia decisiva los estudios hechos desde el ámbito local. Y esto aún cuando no se pueda afirmar que la actual derecha centrada en el gobierno haga demasiados esfuerzos por colaborar con esta labor emprendida por los profesionales de la Historia, como lo demuestran sus reiteradas negativas a condenar el golpe de Estado de julio de 1936 como principal detonante de la guerra civil española. “El PP se queda solo en el Congreso al rechazar de nuevo la condena del golpe militar de 1936” en *El País*, 14 de febrero de 2001, nº 8.668.

13. Esta era la reflexión que tanto Almudena Grandes como Antonio Muñoz Molina se hacían en torno al caso de Melitón Manzanás, al que se equipara con aquellos a quienes sometió a tortura como José Luis López de la Calle en GRANDES, A., “La suciedad de los recuerdos” y MUÑOZ MOLINA, A., “Agua pasada” ambos en *El País Semanal*, 11 de febrero de 2001, nº 1.272.

