



Documental y literatura: En torno a *Soldados de Salamina*

Néstor Horacio Bórquez

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

borqueznestor@hotmail.com

Resumen

La narrativa española contemporánea abunda en relatos que tienen como temática común la memoria de la Guerra Civil. Entre ellas, es habitual la ficcionalización del recurso que aporta el dato, documento o archivo para dar un espesor histórico “real” a lo narrado. Esta tensión entre los materiales y los procedimientos de la historia y la ficción no es privativa de la literatura, sino que también se observa –temática y formalmente– en el campo del documental español. La verosimilitud literaria, apoyada en datos históricos y el documento fílmico presentado con recursos de la ficción, presentan debates y polémicas comunes dentro del abundante corpus literario y fílmico de los últimos años. Tomando algunos lineamientos teóricos del campo de la teoría del cine documental, el trabajo propondrá un análisis de la novela *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas y su adaptación al cine por David Trueba, ya que este film presenta estrategias y fragmentos propios del género o lo que algunos llaman “falso documental”, el cruce de material histórico o la utilización de entrevistas dentro de un film de ficción.

Palabras Clave: Guerra Civil Española – Soldados de Salamina – David Trueba – documental

*“Toda división es arbitraria:
no hay realismo sin fantasía
y a la inversa.”
Roberto Bolaño*

La trasposición al cine de la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001) que realizó David Trueba en el año 2003, presenta diferencias sustanciales con el texto literario y, sobre todo, una serie de recursos narrativos que la emparentan con el género documental. La elección de estos recursos podría catalogarse en una primera instancia como previsible, dado el espesor bibliográfico de documentos históricos que el protagonista de la novela va investigando, descubriendo y ordenando y que en la versión fílmica deviene en imágenes de archivo. Así, la película cuenta con material de la Filmoteca Española, Pathé Archives, Gaumont Cinematheque, Radio Televisión Española, Agencia EFE,



Biblioteca Nacional, Archivo Machado y Archivo Fotográfico y los testimonios reales de Joaquim y Jaume Figueras, Daniel Angelats y Chicho Sánchez Ferlosio.

Los discursos fílmicos ficcionales y documentales centrados en los problemas de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo, que atraviesan buena parte de la literatura española contemporánea, aportan caminos de enunciación diferentes y ayudan a conformar un mapa que, aún sin pretensión de exhaustividad, permite nuevas miradas e interpretaciones. Uno de los ejemplos más recurrentes en este sentido es la ficcionalización del recurso que aporta el dato, documento o archivo para dar un espesor histórico “real” a lo narrado o como origen de una novela y del que sus autores dan cuenta en prólogos, epílogos y entrevistas. Una de las fuentes de mayor riqueza en los últimos años, es el rescate y plasmación de las microhistorias de los protagonistas, sobrevivientes y familiares de las víctimas de la Guerra Civil o el franquismo, que funcionan como punto de partida para la ficción –literaria o fílmica– y dentro del género documental como fuente primaria insoslayable. El documental presenta en estos casos específicos una actualización –develación, recomposición, plasmación– de materiales pertenecientes a una época remota, trabajada con los restos que de esos hechos han permanecido en la memoria de la gente (Beceyro, 2008: 158).

Este trabajo pretende analizar aquellas técnicas que marcan el entrecruzamiento del material histórico con los recursos que podrían considerarse propios de la ficción, focalizando en la apropiación de técnicas que otorgan a la versión fílmica de *Soldados de Salamina* un carácter de “falso documental” y de “documental subjetivo”, nociones con características bien definidas dentro del mundo audiovisual.

1. Documentales de ficción y ficciones documentadas

Es muy probable que la característica que defina al documental como género, trazando su polémico límite con respecto a la ficción –fílmica o literaria–, sea el llamado “efecto referencial”. No obstante, López Quiñones (2006: 162) acierta al indicar que el documental tiene su agenda política y la suya resulta también con ello una “versión–deformación audiovisual de la realidad” o un “punto de vista documentado”, en palabras de Vertov, ya que el registro de lo real no puede estar divorciado del trabajo interpretativo–ideológico del director. Por eso, el documental logra “impresiones de realidad” alejadas de



cualquier imagen transparente de la misma (Bernini, 2008: 99).¹ En definitiva, la ficción y lo documental inducen a distintos grados de creencia, ya que dan distintas impresiones de la realidad que abordan, incluso cuando parten del mismo material de base.² Como sostiene Bernini:

En la ficción opera una “suspensión de la incredulidad”, que hace efectiva la creencia en el mundo ficcional, aunque nunca confundamos, desde luego, el mundo que vemos con el nuestro. En el documental opera la misma creencia pero con una diferencia de grado: sabemos bien que se trata de un film pero, aún así, creemos en el mundo que el documental presenta y lo creemos como *objetivamente* real. (Bernini, 2003: 41)

Igualmente, además de la relación con los eventos que muestra, todavía pueden establecerse algunas técnicas narrativas que ineludiblemente son asociadas al documental: el uso de testimonios, la cámara en mano o utilizada de manera marginal, las fuentes de luz natural, la ausencia de decorados, los personajes hablando a la cámara, el rodaje en localizaciones reales o el montaje discontinuo, sucio o desprolijo. Aún con sus excepciones, la creencia de que, por un lado, el relato de ficción inventa y recrea y el documental, por el otro, representa y muestra, sigue teniendo una fuerte impronta en el campo audiovisual. Aún aquellos autores que más enfáticamente remarcan los límites cada vez más difusos del género afirman que “sin veracidad no hay documental”, como “no hay ficción sin verosimilitud” (Freire, 2007: 82), dando por sentado que el film documental trabaja a partir de hechos que han sucedido o que están sucediendo, independientemente de que con ellos se haga o no una película con personajes que existen antes y después del filme, mientras la ficción maneja materiales que sólo existen en el film, para el film (Beceyro, 2007: 86).

¹ El análisis del autor sigue la taxonomía ya clásica propuesta por Bill Nicholls (1991) en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, quien sostiene que existe un nuevo saber del documental que ya no se puede catalogar como imagen “objetiva” del mundo sino “con un tipo de saber que está vinculado al funcionamiento mismo del dispositivo cinematográfico y al registro que éste hace de lo que denominamos realidad”.

² Al respecto es relevante el ejemplo del documental *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002) y la película de ficción *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001) ya que ambas abordan la temática de los maquis y parten de una idea en conjunto para realizarlas. Un buen análisis comparativo puede encontrarse en el artículo de Thomas Deveny (2008), “Una nueva perspectiva sobre los maquis: *Silencio roto* y *La guerrilla de la memoria*”, en www.cervantesvirtual.com. Sobre el origen de esta coproducción y un análisis del documental de Corcuera VER Cerdán y Torreiro (eds.) (2007) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*, pág. 81 – 107.



Todo el género documental está cruzado por una “pretensión de verdad”, pero la proliferación de los documentales subjetivos (que son aquellos que registran la realidad desde un yo) subraya la imposibilidad de abordar ciertos temas con alguna pretensión de objetividad. Como destaca Clara Kriger (2007: 35) “el documental resigna la imposición de certezas para dedicarse a registrar el proceso complejo a través del cual se construye un relato acerca de la realidad”. Es así que, si bien en este tipo de filmes la primera persona aparece aún como “sospechosa”, muchas veces resulta el mejor recurso para subsanar la carencia de desarrollo y de materiales (Beceyro, 2008: 180).

En este tipo de filmes, la realidad no es más que un relato que se construye y deconstruye frente a los ojos de los espectadores, otorgándoles herramientas para entender y apropiarse de las producciones simbólicas sin ocultar sus preguntas y problemas. De esta manera, el director o protagonista se asume como sujeto de la acción y como sujeto de la búsqueda, se privilegian los enunciados en primera persona trasgrediendo así la convención del género que establece que el realizador no debe ser visible (Kriger, 2007: 35).

2. **Salamina, documental y ficción**

La película *Soldados de Salamina* podría separarse inicialmente en dos historias que serán abordadas de diferentes maneras. La primera, el periplo de una escritora –escritor en la novela– y todos sus problemas cotidianos: desde la muerte de su padre hasta sus desencuentros amorosos y especialmente la condición del escritor frustrado que persigue una historia para contar.³ Si bien no se utiliza la primera persona, esta línea narrativa evoca la sintaxis del documental subjetivo, ya que es contada por una cámara omnisciente que persigue al personaje todo el tiempo utilizando la técnica de la cámara al hombro o cámara en mano –en algunos casos de manera imperceptible, en otros de manera evidente–, es decir, sin soportes que brinden estabilidad a la imagen –recurso muy propio de documentales o filmes de ficción que buscan dar dramatismo o realismo a las escenas. La segunda historia es la del investigado: Rafael Sánchez Mazas. Es la historia del soldado que le perdonó la vida y de los jóvenes que lo encontraron. Aquí es donde los límites de la ficción y la realidad se mezclan, porque a las imágenes de archivo y al relato de los “amigos del bosque” se suman –utilizando las mismas estrategias del documental– imágenes

³ Ésta es la mirada que resalta Vargas Llosa en su análisis de la novela, la de un narrador que explica “cómo consiguió él contarnos esta historia”. VER Lluch Prats, Javier (2004), “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas”, AISPI, Actas XXII, [www.cervantes virtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)



fabricadas, personajes interpuestos dentro del material histórico y la recreación de escenas que aportan o no los testimonios. La suma de esas estrategias logra perfilar dos tramas narrativas diferenciadas: la del filme de ficción sobre el investigador y dentro de éste, la historia del investigado, construida dentro de los patrones estéticos del falso documental.

Esta estructura de ficción documental dentro de la ficción se muestra claramente cuando estas historias se entrecruzan en la representación del fusilamiento de Sánchez Mazas. Las escenas serán abordadas en un paralelismo de imágenes ligadas por el mismo espacio, ya que veremos a los presos que serán ultimados la noche anterior, el rezo del cura antes de que se los lleven, su caminata, su fusilamiento, la huida de Sánchez Mazas y el soldado que no lo delata. A cada una de estas secuencias se le opondrán las de Lola Cercas, la periodista que recorre cada uno de esos lugares certificando la reconstrucción del episodio.

Dentro del filme las estrategias que muestran de manera más acabada el cruce de registros son, en primer lugar, la utilización de imágenes de archivo y otras fabricadas con la misma estética para recrear lo que el sonido va narrando; en segundo lugar, los testimonios de los personajes que actúan de sí mismos en la película, y finalmente la figura del escritor chileno Roberto Bolaño –en la película representado por un joven estudiante mexicano-, que aporta el rescate literario que da fin a la novela y a la película.

Todas las imágenes de archivo van a estar precedidas por la palabra de uno de los personajes refiriéndose a un suceso en particular, como en el comienzo cuando Lola le lee a su padre el artículo que escribió en el periódico, que cruza las historias de Machado y Sánchez Mazas, pero constataremos a medida que avanza el filme que –salvo los fragmentos del No-Do que aparecen esporádicamente– muchas de las escenas reales estarán mezcladas con otras ficcionalizadas, utilizando efectos que las mimetizan con el material documental, como el tono en blanco y negro o sepia o las tomas “sucias”, como si se tratara de material viejo y deteriorado. Así, se mezclarán las imágenes de archivo de Franco y Primo de Rivera con la escenificación de la asunción de Sánchez Mazas como Ministro, o con una cámara subjetiva que recrea su huida por el bosque.

Por otra parte, se encuentra un conjunto de testimonios pertenecientes a aquellos que en la película cumplen el doble rol de testigos y personajes (entre los cuales se encuentran los de los “amigos del bosque” y el de Sánchez Ferlosio), dado que no sólo aportan su relato a la cámara, sino que además actúan de sí mismos. Es en estos



momentos cuando la película de ficción más cerca está de la técnica de entrevista del documental, sobre todo debido al manejo de las cámaras y el montaje de las escenas. Veremos por ejemplo que en medio de una de las entrevistas habrá cortes abruptos, como los que se utilizan cuando se elide un fragmento de película porque es irrelevante su contenido, también la utilización de dos cámaras al momento del reportaje, una que sigue en primer plano el relato y otra que a la manera de los modernos “backstages” filma de lejos la escena completa. Y además, se apela al zoom, un recurso típico del documental utilizado con fines muy precisos en algunos filmes de ficción.

3. Bolaño, el rescate literario

Finalmente, un aspecto para analizar es la figura de Roberto Bolaño –y su correspondiente en la película–, que viene a aportar un final que responde más a las reglas del artificio literario que al verosímil documental. Su papel en la novela de Cercas emula en cierta forma el lugar que su propia literatura vino a ocupar en este cruce entre lo real y lo ficcional en el panorama de las letras latinoamericanas contemporáneas. El autor chileno se ha encargado de crear un mundo metaficcional en el que se pueden rastrear personajes y situaciones reales en una extraordinaria polifonía. Creador en México del movimiento neovanguardista de los Infrarrealistas en los 70, catalogado por el autor como “una especie de Dadá a la mexicana”, y según sus palabras, formado sólo por dos personas, en sus novelas se observa una deformación de la realidad acentuada por los múltiples puntos de vista que se posan sobre los mismos hechos. Esta situación es llevada al extremo con la presencia en sus novelas de Arturo Belano, *alter ego* de su persona y creador en la ficción del movimiento del “Realismo Visceral”. *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y *2666*, son las tres obras que comparten este “inframundo” que tiene a la literatura como soporte y como tema, ya que sus personajes pululan en el universo de las vanguardias, la poesía y los escritores malditos. Dentro de la novela de Cercas, Bolaño es el personaje que no duda un instante en postular a Miralles como el invento ideal para el final de su libro.

Dentro de este mundo cuasi documental pleno de datos y reconstrucciones históricas, la literatura aporta, de la mano del escritor, un cierre que la historia aún no ha podido lograr. Por eso, si la estética de documental dramatiza la paradoja que encierra el imperativo de obtener una imagen acabada de la Guerra Civil sabiéndola “irrecuperable de



manera plena” (López Quiñones, 2006: 168), la intervención metaficcional del personaje de Bolaño no hará más que reforzar esa paradoja dándole una ilusión de cierre.

El falso documental, que finge el descontrol cuando en realidad intenta tenerlo todo controlado, pone, de manera deliberada, amontonándolos, rasgos del estilo documental: cámara excéntrica, tomas desenfocadas, cortes de sonido. Este estilo está formado por una serie de procedimientos narrativos y, curiosamente no son los documentales los que exhiben de manera más evidente los rasgos de ese estilo, sino las películas de ficción que simulan ser documentales. (Beceyro, 2008: 174)

La estética de documental subjetivo que parece adoptar el filme de Trueba cobra un sentido relevante para su análisis porque el eje de este tipo de formatos visuales remite siempre a “una reflexión sobre la definición misma de la realidad y las formas de asirla” (Kriger), generalmente plagadas de preguntas que no siempre encuentran una respuesta. Por eso, estas metanarraciones se encargan de seguir el recorrido del que investiga y reconstruye. La diferencia fundamental, que opera el paso de este pseudo-documental al artificio ficcional manifiesto, consiste en la concreción de esas respuestas que vienen de la mano de la figura de Bolaño, evocada en el filme por el estudiante mexicano que cumple la misma función. De esta manera, la misma metaficcionalidad pone en evidencia el necesario carácter de invención que requiere cualquier conclusión teñida de justicia poética, aquello que para el documental no es más que un interrogante.

Bibliografía

Beceyro, Raúl (2007). “El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico”, en *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos aires, Librería, pp. 85 – 90.

Beceyro, Raúl (2008). *Manual de cine. Cómo se hace un film*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Bernini, Emilio (2003). “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes”, en *Kilómetro 111* N° 5, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor. 41 – 57.

Bernini, Emilio (2008). “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”, en *Kilómetro 111* N° 7, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, pp. 89 – 107.

Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Buenos aires, Tusquets Editores.

Freire, Héctor (2007). *De cine somos. Críticas y miradas desde el arte*. Buenos Aires, Topía



Editorial.

Gómez Lopez-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*, Frankfurt/M., Vervuert.

Kruger, Clara (2007). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería.

Trueba, David (2003). *Soldados de Salamina*, Lolafilms S.A.

Datos del autor

Néstor Bórquez es Licenciado en Comunicación Social y Profesor en Letras. Profesor auxiliar de la cátedra Literatura Española II, correspondiente al Profesorado y Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Actualmente se desempeña también como profesor de enseñanza media en los espacios curriculares de Lengua y Literatura, Cultura y Comunicación. Su ámbito de investigación principal es el de los cruces y trasvases entre literatura y cine españoles contemporáneos.

