Carlos García Alix

El HONOR DE LAS INJURIAS

http://www.youtube.com/watch?v=Sx-M8GeWAFU

ÍNDICE

1. Currículum 2 p.
2. Filmografía 2-4 p.
3. Influencias 5 p.
4. Prensa 6-67 p.
   4.1 Entrevistas en internet 68 p.
   4.2 Entrevistas en radio 68 p.
5. Bibliografía 69-132 p.
6. Imégenes 133-138 p.

1. Currículum

CARLOS GARCÍA-ALIX (León, 1957) es un artista que vive y trabaja en Madrid. Expone regularmente su trabajo en diversas galerías españolas. Sus obras se encuentran en distintos museos y colecciones: Biblioteca Nacional, Museo Patio Herreriano de Valladolid, Colección Testimonio de La Caixa, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Colección Laboratorios Salvat de Barcelona, etc.
Además de la pintura ha desarrollado una labor siempre cercana al mundo gráfico y editorial. El Canto de la Tripulación, El Europeo, Refractor, El Gato Encerrado, LARS Cultura y Ciudad, son algunas de las publicaciones en las que ha colaborado. Es también autor del libro Madrid-Moscú (T Ediciones), ganador del segundo premio al Libro de Arte Mejor Editado del Ministerio de Cultura (2003).
Desde hace casi una década Carlos García-Alix viene trabajando en distintos frentes de un mismo asunto: la época brillante y terrible de los años treinta. Pintura, obra gráfica y narraciones dan testimonio de ello. El honor de las Injurias supone su primera incursión en el campo de la realización cinematográfica.

2. Filmografía

EL HONOR DE LAS INJURIAS

Trailer http://www.youtube.com/watch?v=7H0ANmFLsXg
Ver película completa http://www.youtube.com/watch?v=Sx-M8GeWAFU

Un largometraje documental escrito y dirigido por Carlos García-Alix
A documentary feature written and directed by Carlos García-Alix

SINOPSIS

EL HONOR DE LAS INJURIAS es el testimonio de una obsesión, la búsqueda apasionada de un viejo pistolero anarquista, Felipe Emilio Sandoval, alias Doctor Muñiz (1886–1939)
Nacido en los arrabales de Madrid y albañil de profesión, su vida va unida a la fe en un sueño redentor: la revolución social. Por ella se convertirá primero en un famoso atracador y hombre de acción y luego, durante la guerra civil, en un asesino despiadado.
El afán del narrador por investigar y seguir su negra estela le lleva a rescatar los numerosos jirones de su memoria desperdigados hoy en archivos y registros.
Con estos materiales y una selección de viejas películas y fotografías intenta reconstruir el derrotero de su vida y responder a la pregunta de quién fue realmente Felipe Sandoval.
La empresa se convierte en un viaje aterrador y fascinante. Una mirada personal, no exenta de melancolía, a uno de los rincones más dolorosos de nuestro pasado reciente

Festivales y premios

- **SEMINCI Semana Internacional de Cine de Valladolid**, 2º Premio Sección Documental "Tiempo de Historia", 2007
- **13e Biennale de cinéma espagnol d'Annecy**, Premio del Público y Premio "DeMon" (Guión), 2008
- **Memorimatge Reus**, Premio Mejor Montaje, 2008
- **Atlantic Doc Uruguay**, Premio Mejor Dirección, Premio Mejor Guión, Premio Mejor Dirección de Arte, 2008

Ficha Técnica

Duración / *Lenght* **87'**
Formato / *Format* **HD – Digibeta - B/N / *B/W***
Pantalla / *Screen* **16:9**
Sonido / *Sound* **Stéreo**
Diálogos / *Dialogues* **Español / *Spanish, English and/or French subtitles.***
Año de Producción / *Production Year* **2007**
País de producción/ Production *country* **España / *Spain***

CRÉDITOS/ *CREDITS*

Guión y Dirección / *Written and directed by* **CARLOS GARCÍA-ALIX**
Productor Ejecutivo / *Executive Producer* **GUILLERMO SALAFRANCA**
Dirección de Producción / *Line Producer* **ISABEL DE LAS CASAS ZAVALA**
Fotografía / *Photographer* **JOSÉ LUIS SANZ**
Montaje / *Edited by* **JUAN LUIS DE NO Y/*AND* MARCOS FLÓREZ**
Sonido / *Sound* **DANIEL GOLDSTEIN**

Música / Musician ALVARO DE CÁRDENAS

Postproducción / *Postproduction* ALBERTO ESTEBAN (VOODO)

Producida por/ *Produced by* NO HAY PENAS S.L. con la participación del Ministerio de Cultura I.C.A.A, Junta Castilla-La Mancha, TVE SA e YLE TV2 Finland.

Distribución & Ventas / *Distribution & Sales* LARGA MARCHA - Contacto / Contact : E.mail: isabeldelascasas@largamarcha.com – Tel: +34 609673899

REGIMEN DE AGUA 2011 sobre el trabajo del artista Arturo Marián.

Ver: http://vimeo.com/29257723
Dirección: Carlos García-Alix, Marcos Flórez
Fotografía, Sonido, Montaje: Marcos Flórez
Producción: Larga Marcha Arte y Ediciones
Madrid. Mayo 2011

3. Influencias

NOTA DEL DIRECTOR

Cuando en el verano de 1998 decidí emprender la busca y captura de Felipe Sandoval no lo hacía con el objetivo de hacer una película. No había entonces ninguna intención cinematográfica, tampoco literaria. Lo hacía tan sólo porque había quedado atrapado en una vieja y olvidada historia de la inmediata posguerra: la muerte de un oscuro pistolero anarquista en un centro policial del llamado "Ejército de la Victoria". La historia la contaba el escritor y periodista Eduardo de Guzmán (1907-1991), compañero de cautiverio de Felipe Sandoval, en su libro Nosotros los asesinos (1976).

Desde entonces, sin las prisas obligadas que imponen los plazos de producción de una película o un libro, me he dedicado a remontar e investigar el curso de la vida de Felipe Sandoval y situar los hechos que la jalonaron hasta su trágico final.

Lleva tiempo rescatar lo que ha sido borrado por el tiempo y el olvido. En la primavera de 2005, siete años después de mis primeras indagaciones, surgió la posibilidad de realizar un largometraje documental.

Gracias a ello el proceso de búsqueda se enriqueció considerablemente. Nuevas noticias y hechos de su vida vieron la luz, pudimos viajar y rastrear con éxito en archivos nacionales y extranjeros, sacando a la luz documentos y fotografías, en buena parte inéditos, que iluminan el primer tercio del siglo XX de una forma nueva.

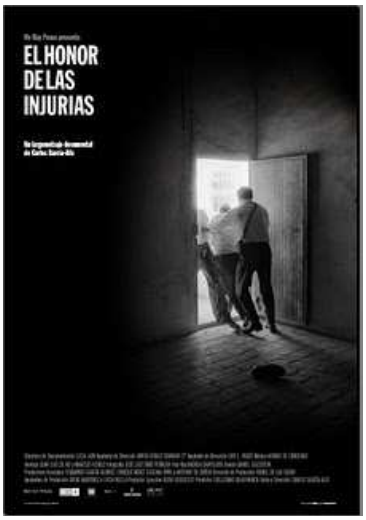
La idea inicial de construir la película con recursos fílmicos de viejas películas que convivieran con los puramente documentales de época, más la fotografía de ayer y hoy y nuestro propio rodaje, ha sido un difícil reto de montaje del que nos sentimos especialmente orgullosos.

A lo largo de los 3 últimos años he tenido que hacer un aprendizaje forzoso del proceso de creación cinematográfico. Mi oficio de pintor, mi interés por el cine y todo lo relacionado con la imagen, mi relación asidua con el plano y sus leyes, eran un buen punto de partida, pero claramente insuficientes. Gracias a un magnífico equipo he podido suplir mis carencias y llegar al final de este mágica aventura. A todos ellos va dedicada esta película.

3. Prensa

31/12/2011 Artículo disponible en: http://cinemaanarquista.blogspot.com/2011/12/el-honor-de-las-injurias-carlos-garcia.html

El honor de las injurias (Carlos García-Alix, 2007)



Sinopsis

Es el testimonio de una obsesión, la búsqueda apasionada de un viejo pistolero anarquista, Felipe Emilio Sandoval, alias Doctor Muñiz (1886-1939). Nacido en los arrabales de Madrid y albañil de profesión, su vida va unida a la fe en un sueño redentor: la revolución social. Por ella se convertirá primero en un famoso atracador y hombre de acción y luego, durante la guerra civil, en un asesino despiadado. (FILMAFFINITY)

Ficha técnica

Título original	El honor de la injurias
Año	2007
País	España
Género	Documental
Dirección	Carlos García-Alix
Guión	Carlos García-Alix
Duración	87 min.
Reparto	----

Comentario

Nos pareció interesante replicar un comentario aparecido en el El País, el 28 de octubre de 2007, bajo la autoría de Rocío García. Citamos:

La venganza fue uno de los ejes de su vida. La sombra más profunda de una derrota. Nacido pobre en el barrio de las Injurias de Madrid, de padre desconocido, fue albañil, ayuda de cámara en una noble familia de París, atracador, anarquista y delator. Felipe Sandoval, conocido como Doctor Muñiz, fue el verdugo revolucionario en los años de la Guerra Civil en Madrid. Dirigente de la temida checa anarquista, centro policial instalado en el Cinema Europa del barrio de Cuatro Caminos, ocupó portadas de los periódicos de la época. *El honor de las injurias,* largometraje documental dirigido por el pintor y escritor Carlos García Alix (León, 1957), rescata la figura de este hombre alto, famélico, de manos grandes, cortés, reservado, siempre vestido de gris o negro, que se convirtió en toda una leyenda al más puro estilo gansteril. A sus 52 años, Sandoval ya era un hombre envejecido y gravemente enfermo de tuberculosis. Detenido nada

más acabar la Guerra Civil, se quitó la vida y nadie reclamó su cadáver. El 6 de julio de 1939 fue enterrado en una tumba de tercera del cementerio del Este, en Madrid. Había nacido el 26 de mayo de 1886 en el barrio de las Injurias. Madrid estaba de fiesta. Nueve días antes había nacido el heredero a la corona, que luego llegaría a reinar bajo el nombre de Alfonso XIII. *El honor de las injurias* se estrena el próximo martes en la Semana de Cine de Valladolid (Seminci), dentro de la sección Tiempo de Historia.

Felipe Sandoval en 1925

Han sido años y años de obsesión, de investigación, de búsqueda de documentos y fotos en los archivos más importantes de España, y también en París y Amsterdam. En 1998, en el Archivo de la Causa General, cuando este organismo no era público, encontró García Alix la pieza clave de la investigación, el hilo conductor del filme: la confesión manuscrita de Felipe Sandoval, preso en la Brigada de la División de Investigación Política, en la calle de Almagro de Madrid, pocos días después de la derrota de los republicanos. "¡Felipe Sandoval!, ¡el Doctor Muñiz!, el más peligroso atracador y pistolero, un asesino y un gánster que muy pronto recibirá su merecido", exclaman triunfantes los policías que en la madrugada del 16 de junio de 1939 llegan al número 36 de la calle de Almagro con la conocida como "Expedición de los 101": los más buscados, los más odiados, dirigentes políticos y sindicales, diputados, gobernadores, alcaldes, periodistas... Entre ellos, Felipe Sandoval. Le obligaron a recordar quién era. Y lo hizo. A lo largo de 63 folios, el Doctor Muñiz relata su vida. "Los anarquistas somos la hostia, compañero. Sabemos retorcernos el corazón si hace falta para cumplir nuestro deber revolucionario. Lo que esos jovencitos comunistas que presumen de coraje no se atreven a hacer, aquí está el viejo Felipe, anarquista, dispuesto a hacerlo en bien de nuestros sagrados ideales. Aunque el corazón se me salga por la boca". Su confesión le costó la vida. Fue repudiado por sus compañeros, que le acusaron de traidor y canalla, y por la propia policía, que no se dio por satisfecha. No dio opción a los hombres que tenían que juzgarle. Él fue su propio juez y su verdugo, el asesino de sí mismo, relata García Alix en el documental.
La leyenda viene de atrás. De tiro fácil y decidido, Sandoval es el protagonista de un largo e interminable ajuste de cuentas. Ya en 1919, la tentativa de fuga de una prisión de Barcelona, en la que cumplía pena por un robo, acabó en una tremenda paliza que le desfiguró su rostro y le marcó de por vida. Metido de lleno en el activismo revolucionario anarquista, su primer golpe lo realiza en 1932, en el domicilio de Agapito Velasco, un abastecedor municipal al que acusa de quedarse con el dinero de los comedores de Asistencia Social. En compañía de otros tres hombres, le roban 35.000 pesetas. Toda la prensa se hace eco de la noticia y publica una vieja fotografía policial. Le presentan como el gánster del momento, el "enemigo público número uno". El Doctor Muñiz se hace popular entre los madrileños.
Como si de un verdadero Al Capone se tratara, el Doctor Muñiz, meses más tarde, al frente de un nuevo grupo, prepara su golpe maestro. En diez minutos, el 8 de abril de 1933, Sandoval atraca, al más puro estilo de Chicago, una oficina del Banco de Vizcaya, entre las calles de Fuencarral y Manuela Malasaña. En esta ocasión se llevaron 40.000 pesetas. A su siguiente víctima la escoge entre lo más selecto de la sociedad madrileña: Juan Pérez de Seoane, el conde de Riudoms, a quien asalta en la carretera de Burgos cuando el viejo monárquico huye en coche, con su familia y sus pertenencias, al exilio. Días más tarde, la Guardia Civil le detiene en la estación de Atocha. Preso en la cárcel de Colmenar, necesitó pocos meses para preparar de nuevo su fuga.

Sandoval es dirigido a declarar, 1932.

Sandoval fue el organizador del asalto y la quema de la cárcel Modelo de Madrid, el 22 de agosto de 1936, que terminó con la matanza de conocidos políticos de derechas y provocó un tremendo *shock* en la República. Al día siguiente se crearon los tribunales populares ("quiero hacer constar que no tiré un solo tiro en tan lamentable suceso, lo que juro ante Dios y ante los hombres que me tienen que juzgar", afirma Sandoval en su confesión).
El honor de las injurias, narrado por el propio García Alix y realizado como si de un*collage* se tratara, es una producción de Guillermo Salafranca, de la productora No Hay Penas. *El honor de las injurias,* realizado en un 80% con material de archivo, nace de una obsesión, la de García Alix, por un personaje de quien lo primero que supo fue su muerte en *Nosotros los asesinos,* un libro del periodista anarquista Eduardo de Guzmán. Decidió seguir su rastro. "Ir a los archivos es como ir de pesca. Hay que ir cada día. Echas la caña a ver si pican". Han sido años de luces y sombras. Y Madrid, al fondo como homenaje. Todavía recuerda García Alix cuando descubrió que Sandoval había estado tan unido al Cinema Europa, el cine de la calle de Bravo Murillo de Madrid donde él de pequeño se tragaba sesiones dobles, y que en los últimos años de la Guerra Civil se había convertido en una gran tribuna -"allí habló Unamuno, Pasionaria, José Antonio, los anarquistas"-. Y cuando supo que el último asesinato del Doctor Muñiz fue el de Ruiz Egea, el bibliotecario de la glorieta de Cuatro Caminos, de donde él todavía conserva su carné de 1974.
"No hay revolución sin verdugos. Poner el foco en el verdugo es la parte más fea y dolorosa. Sandoval fue un verdugo al servicio de la revolución. Hoy es muy difícil comprender el grado de violencia feroz que asolaba España. Mi lucha ha sido no caer en buenos y malos. Es una historia de venganza", explica este realizador, que confiesa su simpatía profunda por el anarquismo.

(Extraído de "El verdugo anarquista", Rocío García, en El País, 28/10/07)

08/09/2011 Artículo disponible en:
http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/1059495/ruido/las/cosas/caer.html#

El ruido de las cosas al caer

Alcances rastrea en el alma de los criminales en un recorrido que nos lleva de la Barcelona del XIX a la guerra de los narcos

PEDRO INGELMO / CÁDIZ

Pablo Escobar, dueño y señor del mayor cartel de cocaína que ha existido nunca, el de Medellín, propietario del monopolio de la farlopa colombiana durante toda una década, la de los 80, es un encanto en su foto de comunión. Ordena crímenes por el día y, por la noche, le cuenta un bonito cuento a su hijo para que duerma. Pablo Escobar compra hipopótamos para que se revuelquen en su Hacienda Nápoles y todos puedan visitarlos. Pablo Escobar regala frigoríficos a los más pobres, financia campos de fútbol para los hijos de las chabolas. Pablo Escobar es un personaje complejo. El se ve como un Robin Hood y se une al partido que fundan Rodrigo Lara Bonilla y Luis Carlos Galán, un partido por la decencia y por el orgullo de Colombia. En realidad, escobar quiere ser presidente de Colombia. Cuando Lara Bonilla y Galán se enteran de quién es Escobar, le dan la espalda. Lara y Galán, de hecho, le declaran la guerra al narcotráfico. Y Escobar los mata. Primero a uno y luego a otro. La espiral de muerte hace que los colombianos chapoteen en sangre. Luego, Escobar morirá a manos de sus enemigos, los nuevos dueños del negocio, el cartel de Cali, por mucho que el gran trofeo se lo cedan a la policía.

Para conocer cómo funciona el negocio de la droga desde su raíz está *El poder del perro,* de Don Winslow; para conocer el impacto que en el pueblo de Colombia tuvo la fiebre de violencia que nació del hombre que coleccionaba hipopótamos está la espléndida novela *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez; pero si lo que queremos es conocer a Pablo Escobar por dentro tenemos que ver Los pecados de mi padre *(viernes 16, 17 horas).* Toma la palabra Sebastián, en realidad Juan Pablo Escobar, el hijo del narcotraficante, que cambió su nombre para disfrazar un estigma. "Yo no me puedo quejar de ninguna injusticia que sufra, no me puedo quejar de ser odiado o perseguido, no me puedo quejar de no poder volver del país... porque soy el hijo de Pablo Escobar, por todo lo que hizo Pablo Escobar y yo desapruebo. Pero era mi papá y no puedo ser culpable de querer a mi papá".

El testimonio no sólo de la familia Escobar, sino de otros huérfanos, como los hijos de Lara Bonilla y Luis Carlos Galán, es uno de los más bellos homenajes a la reconciliación. *Los pecados de mi padre* defiende que la culpa y la rabia no son hereditarias, que la venganza no es genética. Incluso se atreve a insinuar un imposible: que Colombia tiene arreglo.

Una historia de venganza es la que construyó el pintor Carlos García Alix en 2007 cuando retrató en El honor de las injurias *(domingo 16, 19,30 horas)* la figura de Felipe Sandoval, el más salvaje atracador y asesino de las filas anarquistas en la República, responsable de la quema de la cárcel Modelo, uno de los actos más sanguinarios y devastadores de aquellos años de violencia. Sandoval no era un santo, más bien todo lo contrario. Lo que hace García Alix es intentar desentrañar el funcionamiento de ese comportamiento rabioso y descubrirá el hombre tras el monstruo, que es lo que empuja a cualquier artista a sumergirse en estas grutas

humanas.

De manera mucho más distendida indaga el productor Pedro Costa, creador de la serie *La huella del crimen,* en las conspiraciones (todas ellas unas auténticas chapuzas) para matar a Franco. Incluso fabula con el éxito de uno de estos atentados: el asesino de Franco es un camarero mexicano que viaja a España para liquidar al dictador no por odio, sino porque está harto del vocerío de los exiliados españoles a los que lleva escuchando años en su café la monserga de que 'éste año seguro que cae Franco'. Pue ea, ya cayó. Alejado de cualquier tono grave, se agradece en **Los que quisieron matar a Franco** *(jueves 15, 17 horas)* que se abandone ese gemido permanente que acompaña todo el documentalismo que aborda la feroz dictadura. Forma parte de nuestra tradición el humor negro. Y aquí lo hay y, a ratos, muy bueno. Algo de esto tiene Carlos Balagué, eficaz director de thrillers de terror, en **La bomba del Liceo** *(Viernes 9, 17 horas),* en la que el atentado perpetrado en 1893 por Santiago Salvador es una excusa para hacer un fresco de la Barcelona de la época. Las apariciones de Eduardo Mendoza son impagables.

Completa el ciclo dedicado a los fuera de la ley **Paradise Lost** *(Viernes 9 1ª parte y Sábado 10 2ª parte*, *22 horas),* unadurísima historia realizada hace ya más de diez años y que forma parte de los títulos clásicos del documentalismo criminal: tres niños son asesinados en Arkansas en lo que parece un rito satánico. Tres jóvenes fueron procesados. La sombra de la duda hace todo lo demás.

02/2009 Artículo disponible en: http://nodulo.org/ec/2009/n084p19.htm

EL CATOBLEPAS
revista crítica del presente

El Catoblepas • número 84 • febrero 2009 • página 19

El honor de las injurias

Iván Vélez

Sobre el documental dirigido por Carlos García-Alix, *El honor de las injurias*, Productora No Hay Penas (España 2007), 88 minutos

El anarquista madrileño Felipe Sandoval (1886-1939) de perfil y de frente

El pintor Carlos García-Alix ha conseguido llevar a los cines el documental *El honor de las injurias*, trabajo en el cual reconstruye la biografía del anarquista madrileño Felipe Sandoval.

El filme comienza relatando el final de la vida de Sandoval para, desde ese punto, retroceder hasta su nacimiento y recobrar un orden cronológico hasta unir principio y fin en torno al suicidio del anarquista.

Felipe Sandoval nació en Madrid el 26 de mayo de 1886 en el conocido como Barrio de las Injurias. Era hijo de padre desconocido y de una lavandera que desarrollaba su trabajo en el río Manzanares. De su infancia casi nada se conoce. Apenas tenemos el dato de que sus escasos estudios los realizó en el Asilo de niños de lavanderas, bajo la tutela de las monjas Hijas de la Caridad, dato en absoluto baladí, como más adelante podremos comprobar.

Pese a la ausencia de referencias en torno a la infancia de nuestro personaje, podemos hacernos una idea de la atmósfera en la que se desenvolvió, a través, por ejemplo, de los artículos de Ramón

Gómez de la Serna, en concreto el titulado *Las lavanderas del Manzanares* o de la novela de Pío Baroja *La busca*, protagonizada por Manuel, un golfillo que, sin la carga política de Sandoval, frecuenta las calles del barrio citado. Las descripciones que el escritor vasco hace tanto de este arrabal, como de sus personajes, bien pudieran haber servido para contextualizar los primeros años del futuro anarquista.

La trayectoria profesional de Sandoval comenzaría en el oficio de camarero e iría ascendiendo hasta llegar a ser ayuda de cámara de un aristócrata francés parisino. Será allí donde estafaría a su prometida para darse a la fuga con su amante y comenzar su activismo político. En la capital francesa, y posteriormente en Barcelona, tomaría contacto con las ideas anarquistas. En este punto, hemos de hacer un alto en nuestra reconstrucción para referirnos a la interpretación que García-Alix da de este giro biográfico e ideológico de Sandoval. Según aquél, Felipe Sandoval, también conocido bajo el alias de *Dr. Muñiz*, nacido sin padre en un ambiente de miseria y delincuencia, sentiría una verdadera fascinación por la llamada «acción directa», es decir, por los métodos violentos que el anarquismo empleaba.

Desde nuestras posiciones, sin embargo, consideramos que dicha interpretación está afectada de un excesivo psicologismo, inducido en parte por tratarse de una biografía que parte de una verdadera «obsesión por el personaje», según la propia confesión de Carlos García Alix. A nuestro juicio, y sin reducir a la nada los componentes psicológicos que regirían la conducta de Sandoval, los problemas interpretativos surgen del hecho, señalado en el propio documental, de que éste pasaría de la fascinación a la conversión en un propagandista e incluso en un orador que participa en mítines tras su paso por la Cárcel de Barcelona y su contacto con los cenáculos anarquistas tan presentes en la Barcelona de los años veinte, agrupados en torno al sindicato CNT. Por decirlo de otro modo, Sandoval pasará de los actos ejercidos por el anarquismo, movido acaso por su atracción por los métodos violentos, a los actos representados, la llamada «toma de conciencia», procedente del ideario anarquista con el que habría tomado contacto, por ejemplo, en las tertulias del barcelonés *Café Español* o en su exilio parisino. Sandoval no se incorporaría al anarquismo únicamente por lo que éste tenía de violento; en dicha corriente ideológica encontraría otros estímulos. La prueba de este diagnóstico la podemos cifrar en el hecho de que el llamado *Dr. Muñiz* bien podría haber optado por convertirse en un simple asesino o un ladrón que delinque en su propio beneficio, pero no será así, pues su conducta criminal siempre tendrá el trasfondo de la CNT, o como el propio García-Alix reitera, la Revolución, por más indeterminada que ésta fuese. Una Revolución que para los anarquistas de la época tendría un carácter escatológico. La supuesta inmediatez con que se percibía la realización de los ideales del anarquismo, constituiría el alimento de la fe ciega que compromete la vida misma de los seguidores del ideario de Proudhon, Bakunin o Kropotkin.

El relato continúa con la agitada vida de Sandoval, perseguido por la justicia tanto en España como en Francia. García-Alix irá introduciendo con acierto datos de la época que ayudan a situar a nuestro hombre en el ambiente en que se movió. La escasez de información acerca del propio Sandoval, del que apenas se conservan tres fotografías, propicia que el documental amplíe su radio de acción. Es así como llegaremos a la proclamación de la República, acusada como es bien sabido por los anarquistas como república burguesa. Calificada por la CNT de antiobrera y antirrevolucionaria, la República será el ambiente ideal para el despliegue de la llamada «gimnasia revolucionaria». Sandoval, como no podía ser de otro modo, se convertirá en un destacado practicante de dicha disciplina. En concreto él se especializa en el ejercicio denominado «expropiación». Dichas «expropiaciones», que toman la forma de atracos a bancos, le llevarían a dar con sus huesos en la Cárcel Modelo de Madrid, de la que no saldría hasta el comienzo de la Guerra Civil. Con Sandoval

en prisión, García-Alix presta alguna atención al intento de instauración del comunismo libertario en diversas zonas de España con el trágico colofón de la cruel represión contra los anarquistas en Casas Viejas, episodio que erosionaría gravemente al gobierno de Manuel Azaña, que presentaría poco tiempo después su dimisión. También cita la llamada Revolución de Octubre de 1934 de Asturias, tras el triunfo electoral de la CEDA y la no aceptación de los resultados electorales por parte de sus adversarios políticos. No obstante, y pese al carácter «obrero» de dicha revuelta, hemos de advertir que su sesgo ideológico fue más socialista que anarquista.

El inicio de la Guerra Civil supondrá la puesta en libertad de Sandoval. Fuera de la prisión, retomará sus actividades hasta llegar a ocupar el cargo de máximo responsable de la checa del Cine Europa en el madrileño barrio de Cuatro Caminos, donde se constituye un «Tribunal de la Muerte» presidido por el *Dr. Muñiz*. Entre sus acciones más destacadas, al margen de los célebres «paseos», se halla el asalto a la Cárcel Modelo de Madrid y el posterior asesinato del doctor Rebollo, médico de dicho presidio e incómodo testigo del cruel trato que a los reclusos del bando sublevado allí se daba.

De nuevo en clave psicológica, García-Alix subraya el mazazo que para Sandoval supondría la muerte de Durruti durante el asedio de Madrid por parte de las tropas franquistas, así como la decepción que le causa la entrada en el Gobierno de García Oliver en calidad de Ministro de Justicia. El autor, al tratar de este período, ciñéndose a la confesión final de Sandoval, se detiene también en un polémico punto, la salida de obras de arte con destino Francia, en cuyo mercado negro son malvendidas a fin de obtener fondos para la compra de armas. Incluso se puede leer entre líneas el antisemitismo de Sandoval, que subraya que este inmenso patrimonio español acabaría en manos de mercaderes judíos.

En el tramo final del asedio, el gobierno de la República huiría a Valencia. Será con la caída de Madrid cuando Sandoval toma también el camino de Levante con la esperanza de salir de España. Dicha esperanza se vería truncada, teniendo que rectificar su rumbo hacia el puerto de Alicante. Allí, la ansiada huida vuelve a abortarse. Sandoval, tras ser reconocido, y gravemente enfermo de tuberculosis, es integrado en la *Expedición de los 101*, un conjunto de políticos, periodistas y destacadas figuras que son conducidas a Madrid. De nuevo en prisión, es obligado a hacer la confesión que constituye en gran medida el hilo conductor del documental. Finalmente se producirá la delación de Sandoval, tras la cual, y presionado por sus correligionarios, se suicidaría el 4 de julio de 1939 arrojándose por una ventana de la cárcel. Como dato interesante, hemos de señalar que la declaración, escrita de puño y letra por el propio pistolero, finaliza con un apelación a Dios, en lo que constituye un testimonio del teísmo que Sandoval, sin perjuicio de su pertenencia al anarquismo, profesaba. En este sentido, hemos de decir que el componente anticlerical que caracterizó al anarquismo español, no es incompatible con el hecho de que sus integrantes se acogieran a ideas teístas. La existencia de un Dios que interviene en la realidad no será incompatible con la destrucción de una potente organización humana que atesora inmensas propiedades: la Iglesia.

Tras este análisis de *El honor de las injurias*, consideramos que uno de sus mayores aciertos consiste en haberse detenido en un representante de la tercera generación de las izquierdas, según la clasificación de las mismas realizada por Gustavo Bueno en su obra *El mito de la izquierda* (Ediciones B, Barcelona 2003). Las conflictivas relaciones de esta generación con las restantes, abre fértiles perspectivas a nuestro trabajo.

Por lo que respecta a la convivencia polémica entre anarquismo, comunismo y socialismo, puesta de relieve por el propio García-Alix en su filme, el mayor enfrentamiento se establecería entre

anarquistas y socialistas, cuya implantación en la España de la época era muy superior a la de los comunistas, cuyo ascenso se produciría durante la Guerra Civil con el decisivo apoyo de la URSS de Stalin.

La orientación del sindicalismo de la CNT encontraría un gran rival en el sindicato socialista UGT. De esta lucha, llevada a cabo en los años veinte, saldría victoriosa la UGT, sobre todo desde el momento en que se aliaría con el general Miguel Primo de Rivera, cuya dictadura, apoyada por el PSOE, pero también por las poderosas oligarquías catalanas, vendría a sofocar el violento ambiente en el que se habría situado Barcelona, feudo tradicional del anarquismo español. Dicha rivalidad, interrumpida por coyunturales períodos de alianza como el del Frente Popular al final de la República, continuaría durante la Guerra Civil, como podemos comprobar, por ejemplo, leyendo *Homenaje a Cataluña* de George Orwell, donde además se da cuenta de las fricciones internas del bando republicano. Las razones profundas de estos enfrentamientos entre corrientes de izquierda, las podemos situar, entre otras, en la contradictoria percepción que del Estado tendrán anarquistas y socialistas. Si para los anarquistas el Estado es un obstáculo que hay que destruir en aras del desarrollo del comunismo libertario, para los socialistas será la plataforma desde la cual operar. Dicha fórmula, la del comunismo libertario, sería acuñada en 1898 por el francés Sebastián Faure debido a la prohibición que pesaba sobre la propaganda anarquista. En este sentido, las innumerables prohibiciones e ilegalizaciones de las organizaciones anarquistas, propiciaron que éstas fueran a menudo secretas, algo que ocurrió en España desde el propio origen de su implantación, cuando en 1868 Bakunin envía al italiano Giusseppe Fanelli con el objeto de establecer contactos con los incipientes movimientos obreros españoles entre los que destacaban los fourieristas con Fernando Garrido a la cabeza.

Finalizamos este artículo deteniéndonos en algunos aspectos característicos del anarquismo que no encajan con la visión ideológica que de la época se ha construido desde las filas de la socialdemocracia actualmente en el poder, una visión construida precisamente por socialistas y comunistas actuales que se identifican total, pero selectivamente, con sus predecesores. En esta construcción estarían incorporados numerosos componentes de lo que Bueno ha definido como Pensamiento Alicia. Veamos algunos ejemplos:

Para Alicia, el único proceder admisible en política es aquel que se rige según pautas pacíficas, siendo el diálogo la herramienta más útil para lograr incluso un mundo armónico. En este sentido, el anarquismo español no encaja de ningún modo con el método aliciano, pues dicha corriente izquierdista tiene en su haber el asesinato de tres Presidentes del Gobierno. En efecto, en 1897 Cánovas del Castillo es abatido por los disparos del italiano Angiolillo en venganza por las muertes de los anarquistas detenidos en Barcelona a raíz del atentado que éstos perpetraron contra la Procesión del Corpus en junio de 1896. En 1912, José Canalejas es asesinado en la Puerta del Sol de Madrid por el anarquista Manuel Pardiñas. Finalmente, en 1921, Eduardo Dato muere a manos de tres anarquistas catalanes. A estos crímenes hemos de añadir el intento de magnicidio de Mateo Morral en 1906 mediante una bomba de fabricación casera que, oculta en un ramo de flores, arrojó desde un balcón el día de la boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia al paso de la comitiva nupcial. En este punto hemos de advertir que si bien el anarquismo español se distingue por su violencia y un feroz anticlericalismo, en su desarrollo interno se observan rasgos de gran ascetismo e incluso puritanismo que, no obstante, convivirían con el ideal del amor libre. La aspiración de lograr un hombre virtuoso es una constante. Para su realización, por ejemplo, se prescindirá del alcohol, el tabaco y aún del café, se rechazarán las corridas de toros e incluso los cabarets «indecentes» (estas propuestas figuran en un programa anarcosindicalista fechado en 1917), y se optará por el

vegetarianismo o el naturismo, rasgos, todos ellos, presentes en numerosas corrientes ideológicas de la actualidad que operan bajo el poderoso influjo del mito de la naturaleza.

A la consideración de la II República como el período de mayor esplendor de la política española, tampoco contribuiría el movimiento anarquista, por los motivos ya expuestos de ser percibida tal república como un régimen de carácter burgués, al margen de su desarrollo fuertemente represivo para con estas organizaciones. En este sentido nos parece pertinente recordar el simplismo uniformador con el se explica dicho período. La República no será objeto tan solo de una simple crítica de carácter ideológico por parte de los anarquistas, éstos se enfrentaron a ella desde el principio. Al margen de los crímenes puntuales y la gran cantidad de huelgas promovidas, podemos citar como hitos del proceder anarquista las insurrecciones del Alto Llobregat en 1932 o las más generalizada del año siguiente, que expresan bien a las claras hasta qué punto las diferencias con el poder republicano no sólo serían de únicamente «de matiz».

También el anarquismo español pondrá en cuestión la idea de solidaridad que en la actualidad ha hecho fortuna. Esta nueva y borrosa solidaridad, que según su nueva modulación habría perdido su condición de unión contra terceros para aproximarse a una suerte de fraternidad sin límites, perdura en instituciones anarquistas como el periódico titulado precisamente *La Solidaridad*, que ponía en su punto de mira, y en ocasiones de modo literal, a la patronal, o el célebre grupo *Los Solidarios*, integrado por Ascaso, Durruti y Jover, que atentaron de forma reiterada contra el Sindicato Libre e incluso asesinaron al cardenal Soldevilla.

Por último cabe hablar del obstáculo que para el fundamentalismo democrático vigente supone el anarquismo, obstáculo también representado por el comunismo, en cuyo origen, y no por casualidad, se sitúa la denominada «dictadura del proletariado». El anarquismo emplearía la democracia en su aspecto procedimental, mas esa democracia nada tendría que ver en su traducción a la política real con las actuales democracias homologadas de mercado, contra las cuales aún actúan grupos que pese a llamarse antisistema, o quizá debido a ello, presentan numerosos rasgos asimilables al anarquismo. Por otro lado, el carácter no remunerado de los cargos de la CNT, compromete seriamente a todo el sistema partitocrático de la actual democracia española, por cuanto sus integrantes son, sin excepción, «profesionales de la política».

Por estas y otras razones, recomendamos la visión de *El honor de las injurias*, un incómodo documental en el cual, la España del primer tercio del siglo XX muestra, a través de Felipe Sandoval, su rostro más duro y desagradable

12/2008 Artículo disponible en: http://www.memorialibertaria.org/spip.php?article1073

Con este artículo, el autor Mauricio Basterra, sale al paso de los últimos escritos y obras que hacen referencia al anarquismo desde una perspectiva distorsionada.
La mala utilización historiográfica del anarquismo

Qué duda cabe la temática de la Guerra Civil Española y de los movimientos obreros, así como sus protagonistas, es objeto de trabajos de investigación constantes que nos hacen acercarnos cada día más a una realidad apasionante.

Si bien existen muchos trabajos que tratan esta temática de forma seria y documentada, así como se rescatan memorias y testimonios del momento de gran valor, otros trabajos no sirven sino para encender pasiones o justificar ideas actuales poniendo a la historia como testigo. Y esto último no es solo exclusivo de la derecha política, que tiene personajes del inframundo pseudohistórico que rescatan todas las obras franquistas del periodo dictatorial, sino de izquierda que quiere justificar sus posiciones culpabilizando a los demás. Y, curiosamente, quieren culpabilizar a aquellos que hoy, por diversas circunstancias, tienen más difícil su defensa o directamente imposible.

Toda una serie de obras, tanto literarias como cinematográficas, se ha sucedido en los últimos tiempos y ha puesto en el punto de mira a los anarquistas. Algunas con una abierta mala fe, otras por un completo desconocimiento de todo lo que son las ideas anarquistas.

Hemos vuelto a ver una amplia gama de estereotipos alrededor del anarquismo. Desde documentales como El honor de las injurias hasta novelas como Pólvora negra, pasando por supuestas memorias como Diario de un pistolero anarquista hasta obras de investigación histórica como El escudo de la República o La Batalla de Madrid. En todas ellas se ofrece una visión distorsionada del anarquismo, una no profundización en las figuras que lo componen o el convertir la anécdota en una generalidad. En esta última línea también podría encajar la obra La revolución traicionada. A cada uno de estos ejemplos (existen muchos más) se le puede argumentar su desconocimiento, parcial o completo, de la historia del anarquismo.

El caso del documental El honor de las injurias, realizado por Carlos García-Alix, rescata la figura de Felipe Emilio Sandoval Cabrerizo. Nacido en el barrio madrileño de Las Injurias a finales del siglo XIX, recorre la vida de este personaje desde su niñez hasta su muerte (suicidio) en el Madrid de la inmediata posguerra. Si bien a Sandoval no se le puede negar ni la militancia ni la ideología anarquista (no vamos a caer aquí en falsos testimonios) lo cierto es que sus acciones y su modo de comportamiento son minoritarios en el anarquismo en general y en el madrileño en particular. Y aquí es donde valoramos que García-Alix ha errado. Porque ha confundido, dentro de las estructuras anarquistas, "grupo de defensa confederal", "grupo específico anarquista" y "grupo de acción". Los primeros eran creados por la CNT para llevar a cabo acciones concretas contra los intereses patronales cuando la situación de clase obrera corría algún tipo de peligro. Los formaba en su amplia mayoría trabajadores. Como miembros de estos grupos habría que destacar a Cipriano Mera o Eduardo Val. El grupo específico eran los grupos anarquistas de afinidad,la mayoría en Madrid dentro de la FAI. Su misión era más política y social, de concienciación entre los ciudadanos

pra extender el anarquismo. Personajes como Melchor Rodríguez o Lorenzo Iñigo pertenecían a este grupo de militantes. Por lo que respecta a los grupos de acción, eran completamente aislados, no tenían vinculación con la CNT o con la FAI, a pesar de que sus miembros pudieran estar afiliados a cualquiera de las dos organizaciones. Sus acciones eran más expeditas. Sandoval pertenecía a esos grupos, que fueron minoritarios entre el movimiento. Incluso se llega a la condena de tales acciones por considerarlas contraproducentes para el avance social del anarquismo. El pleno de la FAI de enero de 1936 condena los atracos como medio de acción revolucionaria.

La presentación de Sandoval durante la Guerra Civil como un dirigente de la "policía de la revolución" con una saña sin cuartel deja muy mal gusto. Se habla de "checas" anarquistas, cuando los anarquistas nunca tuvieron checas. Las checas fueron las prisiones secretas del Partido Comunista. Los anarquistas participaron de las prisiones del Frente Popular, junto a todas las organizaciones del mismo. Prisiones que con Juan García Oliver al frente del Ministerio de Justicia quedan clausuradas, lo mismo que las sacas de presos con Melchor Rodríguez al frente.

Haciendo una valoración general de este documental esta claro que la imagen del anarquismo queda distorsionada por la figura de Sandoval, cuyas acciones y procedimientos fueron minoritarios (mas teniendo en cuenta que las fuentes que utiliza de la Causa General parece en muchas ocasiones que no son cuestionadas). Da la sensación que el anarquismo estaba compuesto por una legión de pistoleros, matones y hampones. Lo que alguna seudohistoriografía de derechas ha denominado "los gánsters de la República". Que alejado de la realidad del momento. No se hace referencia a los ricos debates del movimiento libertario madrileño, donde Sandoval nunca entró, al desarrollo social y cultural del mismo que es lo único que explica la creciente influencia que la CNT estaba adquiriendo en el campo sindical madrileño a despecho de la UGT. Por no hablar de los límites bastante difusos de las sociedades obreras y sindicatos de una y otra organización.

Este tipo de visiones sirve para que historiadores como Ángel Viñas o periodistas como Jorge Martínez Reverte, lleguen a conclusiones completamente aberrantes de casos de la represión en la retaguardia republicana. Para Viñas y Reverte la implicación de la CNT en la matanza de Paracuellos es obvia. En el caso de Viñas leer sus páginas es casi una apología de inquina contra el anarquismo. A pesar de la existencia del acta que Reverte reproduce, pero que no da ningún dato arhivístico de la misma, los datos objetivos del momento histórico nos hacen ver que la CNT no tuvo nada que ver en Paracuellos. Habría que preguntar a Reverte de donde se saca el nombre de Amor Nuño, que fue elegido Consejero de Industria en la Junta de Defensa de Madrid (JDM), para implicarlo en esta masacre. Porque no se tiene en cuenta que los controles de la salida de Madrid, en la madrugada que comienza las ejecuciones en Paracuellos, están en manos de la Junta de Defensa de Madrid y no de la CNT (repasen las actas de la Junta de Defensa de Madrid). Porque tampoco se tiene en cuenta que los batallones de etapas de las sacas de presos los controlan los comunistas y no los anarquistas. Porque si el acta de responsables que se cita habla de ejecutar presos también hace referencia a que se ha evitado el asalto a la embajada chilena donde había fascistas emboscados. ¿Por qué tanto empeño en culpabilizar a los anarquistas, cuando las acciones de freno a estas cuestiones parten precisamente de los anarquistas ? Porque son García Oliver y Melchor Rodríguez quienes frenan todo esto. Sin embargo, para Viñas, García Oliver solo es un hipócrita. Da validez a toda la versión con tal de encausar a los anarquistas en este asunto. Y sobre todo lo han hecho sin ningún tipo de criterio documental. Es seguro que todas las organizaciones integrantes del Frente Popular que formaban la JDM supieran de la saca de presos y de la ejecución en Paracuellos. Saberlo no es ejecutarlo y mucho más cuando se está afirmando la ejecución de más de 2.000 personas y apuntando nombres como los de Amor Nuño.

Otra dimensión es el libro de Miquel Mir, Diario de un pistolero anarquista. En este caso baila hasta la propia fuente. Según el autor dicho diario lo recogió del archivo de la FAI en Londres. ¿Qué archivo de la FAI en Londres ? En Londres no hay ningún archivo de la FAI. Los archivos de la FAI se encuentran en el Instituto de Historia Social de Ámsterdam y hay copia microfilmada de los mismos en España. Hay otra parte de archivos de la FAI, generados en el exilio, en Francia. Pero en Londres no hay nada. ¿Cómo que obra pues en poder de Miquel Mir el 80% del archivo de la FAI ? ¿No sabe que los documentos de la FAI tienen la tituralidad de éste reconocido por acuerdo con Ámsterdam ? ¿Cómo es posible que si tiene dicha documentación vaya a entregársela a la Generalitat de Cataluña cuando tiene legítimos dueños ? Yo conozco el archivo de la FAI y no contiene ni ningún diario ni ninguna lista de ejecuciones. Lo que es curioso, lo mismo que ocurre con Viñas y Reverte que tienen una pertenencia ideológica muy definida, en el caso de Mir es miembro de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC). Y es curioso que para contrarrestar responsabilidades de otros grupos se tenga que acusar siempre a los mismos.

En distinta medida, al ser una novela, nos podemos referir a la obra de Montero Glez ; Pólvora Negra. El autor recrea los preparativos y vicisitudes del atentado que Mateo Morral comete el 31 de mayo de 1906 contra el rey Alfonso XIII el día de su boda. Si bien la obra comienza con una fuerte crítica a las actitudes policiales del momento, después se pasa con armas y bagajes a toda una teoría de la conspiración sobre los orígenes de dicho atentado. Y tal como se dijo en la época, y después algunos autores han seguido manteniendo, a pesar de que esta más que demostrado que no fue así, se apunta a Francisco Ferrer Guardia como instigador de ese atentado. El autor se basa en una obra como la de José Esteban, Mateo Morral. El anarquista, donde también apunta a la implicación del pedagogo libertario. Esta más que demostrado que Morral no actúa inducido por nada y por nadie. Tal como Angiolillo había hecho en 1897 o Artal contra Maura, eran acciones individuales, pues para ellos atentar contra la vida de los promotores de la represión contra el movimiento obrero podía ser la chispa que activase el estallido de una revolución. Visión que para nada se cumplió y que fue constantemente criticada por el anarquismo organizado. En la novela de Montero Glez se confunde toda una suerte de personajes de los bajos fondos de Madrid (nuevamente, como en el caso de la obra sobre Sandoval, el intentar vincular el anarquismo con el mundo del hampa) que dejan todo el esquematismo que conviene. Un Mateo Morral enfermo y esquematizado en todos los aspectos, un Ferrer obsesionado o frases completamente inverosímiles como la que pone en boca de Carlos Malato (al que presenta como un vulgar dinamitero) de que es mejor que siguieran deteniendo a Ferrer para poder seguir haciendo propaganda del anarquismo. Esto es lo que Montero Glez afirma en la novela que le dijo Malato a Fernando Tarrida del Mármol. Con ello completa toda la visión derechista y franquista de la historia, donde todo fue fruto de conspiraciones masónicas, de contactos anarquistas-republicanos (por las páginas de la novela también aparece el director de El Motín, José Nakens) y utilizaron el chivo expiatorio de Morral, con todo un andamiaje tan bien hecho, que ni los propios jueces se dieron cuenta y liberaron a todos los culpables de la trama. Nada que envidiar, en la actualidad, a la campaña de determinado periódico sobre los atentados del 11-M.

Pero si bien existe toda esa bibliografía y obras que tratan el anarquismo desde una perspectiva completamente inaudita, hay otra que surge, que al amparo de un paraguas libertario llega a conclusiones similares. Quizá, y por citar solo uno, la obra "La revolución traicionada. La verdadera historia de Balius y los amigos de Durruti" vendría a redundar en toda una historia sorprendente de anarquistas traicionados por sus propios compañeros, de militantes libertarios guiados por intereses espúreos para sus propios beneficios (como los ministros anarquistas) y haciendo de la CNT y la FAI organizaciones completamente infantiles, donde tan solo una minoría como Los amigos de Durruti sabían de la realidad de la situación. Poco se ha documentado el autor al respecto. Si algo distinguió a la CNT a lo largo de toda su existencia fueron sus análisis pragmáticos

y al mismo tiempo revolucionarios. La colaboración con la República durante la Guerra Civil no se ciñe solo a cuatro ministros (del quinto, Segundo Blanco, nadie se acuerda de él). El que no fue ministro fue alcalde o concejal, el que no estuvo en carabineros tuvo mando en el ejército, etc. Si por algo se tiene que distinguir la posicion de la CNT y la FAI durante la guerra fue precisamente por la generosidad en ceder en sus postulados en vista de la victoria sobre los militares sublevados. Cosa que ningún otro grupo político del campo leal realizó. Pero parece que hay una tendencia a hacer generalidad de la anécdota. Los Amigos de Durruti fueron un pequeño grupo dentro de la CNT catalana, no la CNT en sí. Estas defensas tan enconadas a estos grupos me recuerdan a la obra del marxista Grandizo Munis ; "Jalones de derrota, promesas de victoria", donde todo el mundo estaba equivocado menos el pequeño grupo que él encabezaba. Con este modo de entender la Revolución Española se da a ver una serie de militantes de la CNT, no olvidemos que la organización obrera más grande de todo el campo antifascista, fuera de lugar y manipulados por una minoría perversa que buscaba el poder. Nada estuvo más lejos de la realidad.

Podríamos poner muchos casos más (por ejemplo, la amplia bibliografía que surgió alrededor de Mayo de 1937, con obras como las de Ferrán Gallego), pero sería alargar algo, redundando en lo mismo. El trabajo de la historiografía anarquista o que trate el anarquismo se tiene que hacer de forma seria, trabajada y sosegada. Material hay. Hay archivos, como los de la CNT o la FAI, completamente inexplorados para muchas investigaciones. Lo mismo que la búsqueda de documentación en archivos generales con legajos aún por explorar. Igualmente, para estos estudios siempre habrá plataformas que posibiliten su divulgación y conocimiento ; Germinal. Revista de estudios libertarios o la Fundación Anselmo Lorenzo (FAL) son las dos mejores muestras de ello. Y esto sin desdeñar el trabajo que en muchos otros ámbitos se está haciendo en esta misma línea, cuya única misión es recuperar la historia del movimiento libertario español.

Artículo publicado en el Bicel (Boletín Interno de la [Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo-->http://fal.cnt.es/), diciembre de 2008.

21/11/2008 Artículo disponible en:
http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/21/elvientosopladondequiere/1227279649.html

El honor de las injurias

El cine está escondido en un callejón de la calle Magallanes, muy cerca de la glorieta de Quevedo, en Madrid. Muchos ya lo conocen porque ha sido lugar de peregrinaje de los cinéfilos más inasequibles al desaliento de las últimas décadas. Pero otros muchos quizá nunca hayan dado con ese callejón. Antes se dedicaban exclusivamente al cine clásico, pero últimamente alternan todo tipo de películas, desde las que se estrenan en otros salas y pasan desapercibidas hasta las que ningún otro exhibidor ha osado estrenar en España. El Pequeño Cine Estudio acoge todo tipo de películas y las aguanta más allá de la duda.

Es el único cine donde ha encontrado alojamiento temporal 'El honor de las injurias', un documental sobrecogedor de Carlos García Alix. Después de verlo se sale a un Madrid que ya no se mira de la misma forma que al entrar. Hemos podido ver miles de imágenes de esta ciudad durante la Guerra Civil, pero pocas veces se ha retratado y se ha contado con tanta fuerza en una película. Al volver a casa, no podía dejar de pensar en toda esa violencia acumulada en muchos de los lugares por donde paso todos los días. Es algo en lo que es inevitable pensar a veces, pero nunca me lo habían contado de una manera tan gráfica.

García Alix dibuja un mapa de la ciudad en sombras, cuyo trazado sigue los pasos del anarquista Felipe Sandoval a partir de la confesión escrita que los franquistas le obligaron a redactar después de haberlo torturado y antes de que lo fusilaran.

Andrés Trapiello, que parece haber sido compañero de García Alix en las primeras pesquisas, se pregunta en las páginas de sus diarios si es posible que de un desalmado como Sandoval salga algo bueno. Todo lo que se sabe de Sandoval trae consigo el amargo sabor de la derrota. Y la crónica de esa derrota es a la vez una de las historias más violentas y espeluznantes que se pueden escuchar.

Nacido en el barrio de las injurias que tan bien describió Baroja en su trilogía de la vida, Sandoval tuvo su universidad en los arrebales de la ciudad y en la cárcel, donde coincidió con los líderes de las organizaciones ideológicas y sindicalistas que habían sido ilegalizadas bajo la dictadura de Primo de Rivera. Pero su vinculación con el anarquismo venía de lejos, y cuando estalló la guerra se convirtió en un pistolero de la causa, uno de aquellos hombres que se erigieron a sí mismos en policías al servicio de la revolución. Sus crímenes y asesinatos se cuentan por cientos. Él mismo se encargaba de fusilar a sus víctimas después de haberlas sometido al juicio de su sinrazón.

"Creo que la venganza tiene una presencia permanente en la vida de Sandoval, tanto en lo personal como en lo ideológico, en su idea de la revolución como ajuste de cuentas entre clases". García Alix narra en primera persona esa extraña fascinación que siente por el personaje desde el primer momento.

El retrato está lleno de agujeros biográficos y conjeturas a media voz. A veces parece influenciado por la mejor literatura de Patrick Modiano, entre el informe forense y el lirismo más perturbador. Pero sobre todo sabe atrapar esa cosa tan difícil de describir como es la atmósfera de una época, más aún cuando se trata de una época que no hemos conocido. El cine vuelve a reivindicarse como firme valedor de la memoria histórica. "El honor de las injurias" está plagado de secuencias extraídas de todo tipo de películas que sirven para recrear y sugerir la historia de ese Madrid sitiado y heroico, pero también canalla y desolador, en el que la sangre corría a cargo de unos y de otros.

Más allá del actual debate sobre la memoria histórica, y sin caer en maniqueísmos de ningún tipo, García Alix reflexiona sobre cómo, una vez estalló la sublevación contra el gobierno republicano, la revolución anarquista encontró por fin su momento; y cómo esa revolución, a su vez, justificó la violencia más terrible que vendría a continuación. La lucha ideológica y social no sólo enfrentaba a los franquistas con los defensores del gobierno de la República, también enfrentaba a los propios republicanos con todo un abanico de ideologías izquierdistas y anarquistas que supuestamente iban a luchar de la mano. Esto también se ha contado muchas veces, pero nunca un personaje había servido como metáfora única de toda esa violencia incontenible que se desató a raíz de la guerra civil.

Trapiello lo resume muy bien en su diario: "La gran veta de la guerra está en los pequeños episodios, porque de los grandes hemos visto todos lo poco que se puede sacar y el poco acuerdo que traen consigo". Por eso García Alix elige a Felipe Sandoval, un tipo desagradable, oscuro, asesino incansable y despiadado, alguien que todos preferiríamos olvidar pero que sigue ahí, mirándonos desde esas viejas fotografías que ahora cobran movimiento en 'El honor de las injurias'.

20/09/2008 Artículo disponble en:
http://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221867556_850215.html

Enfermos de pasado

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

El pasado no ha muerto", dice Faulkner, "ni siquiera ha pasado". El pasado, entre nosotros, parece menos pasado cada día. Las noticias más urgentes de primera página aluden a hechos sucedidos hace setenta años. Las diatribas más agrias en esas barras de bar turbias de humo y de ira que son a veces las emisoras de radio repiten espectralmente vendavales de palabras que intoxicaron a nuestros abuelos. Cuando yo era muy joven y el porvenir un espacio en blanco, me llamaba la atención que en mi tierra natal, en Andalucía, personas progresistas alimentaran como sueños políticos fantasmagorías de pasados lejanos, del califato de Córdoba o más remotamente aún de la pura niebla arqueológica de Tartessos. No es una enfermedad exclusiva de estas generaciones de los sesenta y los setenta que imaginaron que siempre iban a ser jóvenes y aún no salen de su estupor más bien patético. Un conocido que vive en Barcelona me cuenta que su hijo adolescente se ha hecho independentista radical y colecciona imágenes de guerreros catalanes primigenios, que se parecerán, supongo, a aquellas del pastor Viriato y de los iberos valerosos y rústicos que venían en mis enciclopedias escolares.

A los historiadores les bastan los hechos. El adicto al pasado quiere llegar mucho más lejos. Quiere rozar la textura del tiempo

Hace falta compasión además de conocimiento para cancelar el pasado, pero ni el conocimiento ni la compasión son muy habituales entre nosotros

El pasado usurpa el lugar del presente, pero no puede serlo, del mismo modo que una obsesión o un delirio invaden la realidad pero no la sustituyen. Yo también comparto ese mal. Paso una parte del día rodeado de libros, de fotos, de periódicos de hace setenta años. Dedico la imaginación no a fabular sobre lo que sucede a mi alrededor, que es lo único que de verdad me es dado conocer, sino a ponerme en el lugar de personas que no sólo no existen sino que además se hicieron adultas y vivieron sus vidas mucho antes de que yo naciera. Pero la dolencia del pasado no es exclusivamente literaria. El juez Garzón investiga crímenes cometidos en el tiempo de nuestros abuelos y busca a culpables que están igual de muertos y enterrados que sus víctimas, y los dirigentes políticos se distraen de las incertidumbres y las urgencias del presente para levantar banderas que deberían estar borradas por el polvo o si acaso comidas por la polilla en las vitrinas de los museos.

El enfermo, el adicto, reconoce en seguida los síntomas cuando los ve en otros. Yo me di cuenta de que Carlos García-Alix compartía la dolencia, la intoxicación del pasado, mucho antes de saber que había hecho un documental y un libro -*El honor de las injurias*- sobre el héroe y asesino anarquista Felipe Sandoval, cuando vi una exposición suya que se titulaba *Madrid-Moscú.* Sólo la experiencia estética convierte lo no vivido en memoria personal. Carlos García-Alix había hecho una rara especie de pintura testimonial que atestiguaba como de primera mano lo que él sólo había podido conocer por los libros, las fotografías, los documentales. Era un pintor realista de fantasmas; fantasmas dobles del pasado lejano y de la simulación, porque muchos de ellos habían sido espías o agentes encubiertos, moviéndose por escenarios ya desaparecidos o inaccesibles, por hoteles como el Lux de Moscú donde vivían los funcionarios del Komintern (y de donde desaparecían sin rastro, fantasmas súbitos de ejecutados o prisioneros del Gulag) o como el

Gaylord's o el Florida de Madrid, donde John Dos Passos, con gran contrariedad de Hemingway, indagó sin resultado el paradero de su amigo José Robles, convertido en fantasma por los verdugos sigilosos de Stalin.

A los historiadores les bastan sobriamente los hechos. El adicto al pasado quiere llegar mucho más lejos. Quiere rozar la textura del tiempo. Quiere respirar el aire, saber a qué olía el interior de un café cuando se llegaba de la calle empujando la puerta giratoria. Daría no sabe qué simplemente por pasearse durante unos minutos por la calle cuyos pormenores estudia con tanto detenimiento en las fotos. En las pinturas de Carlos García-Alix los personajes tenían siempre algo de genérico. Habrá sido un paso inevitable en su búsqueda que ahora sus figuras tengan la veracidad definitiva de la fotografía; que todas las facultades de la imaginación las haya concentrado en iluminar lo real, en resaltar la poesía conmovedora y con frecuencia terrible de las pocas cosas materiales que se salvan del gran naufragio permanente del tiempo.

La cara de Felipe Sandoval, por ejemplo, en las cuatro únicas fotos de ella que existen (una doble, de frente y de perfil, en una ficha de la policía francesa de 1925). Un hombre joven, serio, con sombrero, inexpresivo, no del todo arrogante, en 1915; un preso con el pelo sucio, los ojos muertos, la boca cruzada por una cicatriz, en 1925; un atracador recién detenido en Madrid, en 1932, la cara todavía más huesuda y los ojos más ausentes, con una seriedad funeral. Hay otra foto, de cuerpo entero, pero la cara no podemos verla: Sandoval la cubre con una mano para eludir los *flashes* de los fotógrafos, el atracador célebre exhibido por la policía que acaba de apresarlo, inaccesible a nuestra curiosidad por culpa de esa mano, gánster anarquista, enfermo de tuberculosis, hijo de la miseria de los peores arrabales de Madrid, huésped de las cárceles.

Lo soltaron de la Modelo en las noches tumultuosas del 18 y el 19 de julio, en medio de lo que Juan Ramón Jiménez llamó "loca fiesta trágica" al poco de salir huyendo de ella. Durante tres años, con intensidad variable, en el Madrid gradualmente ensombrecido por la duración de la guerra y la proximidad de la derrota, fue un ejecutor, cada vez más enfermo y tal vez más escéptico, pero no menos eficiente. Esa cara impávida y funeraria de las fotografías fue la última que vieron muchos ojos aterrados. Fue un verdugo y probablemente supo que más tarde o más temprano sería también una víctima. Sometió a otros a interrogatorios atroces y al final él mismo fue interrogado y torturado y se convirtió en un delator. Para los vencedores fue un reo de muerte; para los suyos un traidor inicuo. Se tiró por una ventana de una casa de la calle Almagro de Madrid, cárcel improvisada en una ciudad rebosante de presos. Enfrente de esa casa he vivido yo varios años, sin saber nada, sin sospechar nada. Aparte de unas fotos y de un rastro de injusticia, de resentimiento y de infamia, lo que queda de Felipe Sandoval son las hojas de una confesión escrita torpemente a lápiz, sobre un papel áspero, con la dificultad de una mano tal vez pisoteada por los torturadores.

¿Se habrá librado Carlos García Alix de la enfermedad del pasado al hacer esa película? Tal vez hace falta compasión además de conocimiento para cancelar el pasado, pero ni el conocimiento ni la compasión son muy habituales entre nosotros. En *El honor de las injurias* se ven los hilos enredados de la injusticia, del fanatismo y del crimen, y también que ese país del pasado que nos subyuga tanto no se parece nada al nuestro, salvo en la verbosa irresponsabilidad del sectarismo político. Para que los fantasmas se apacigüen hará falta compasión hacia todos ellos, hacia las víctimas de Felipe Sandoval y hacia Felipe Sandoval cuando se convirtió en una víctima. Después habrá que despertar al presente.

15/06/2008 Artículo disponble en:
http://www.naranjasdehiroshima.com/2008/06/duracin-88-min.html

El honor de las injurias

El honor de las injurias es un documental sobre anarquista Felipe Sandoval y realizado por el leonés Carlos García-Alix, ganador de segundo premio de Tiempo de Historia de Seminci.

Felipe Sandoval (Doctor Muñiz) nació en los arrabales de Madrid en 1886 y fue albañil de profesión. Atracador de guante blanco, hombre de acción, fugitivo y verdugo de aristócratas. "Doctor Muñiz, el enemigo público número uno", le presentaba la prensa de la república.

El honor de las injurias, narrado por el propio García Alix y realizado en un 80% con material de archivo, es una producción de Guillermo Salafranca, de la productora No Hay Penas. A partir de "Nosotros los asesinos", un libro del periodista anarquista Eduardo de Guzmán, Carlos comenzó a investigar en los archivos de la época su rastro.

"No hay revolución sin verdugos. Poner el foco en el verdugo es la parte más fea y dolorosa. Sandoval fue un verdugo al servicio de la revolución. Hoy es muy difícil comprender el grado de violencia feroz que asolaba España. Mi lucha ha sido no caer en buenos y malos. Es una historia de venganza", explica este realizador, que confiesa su simpatía profunda por el anarquismo.

El honor de las injurias se presenta así como un "documental de inventario", construido casi en su totalidad con un material de archivo excelente y heterogéneo (fotografías, noticieros, ficciones y registros legales) y cuyo guión es fruto de una exhaustiva labor de investigación llevada a cabo durante años por el propio Alix, que en 1998 dio con la pieza clave para articular la película: la confesión manuscrita de Sandoval tras ser detenido al final de la guerra. 63 folios donde "le obligaron a recordar su vida", como comenta el director en la película.

A pesar de su aparente clasicismo - quizás para algunos convencionalismo - *El honor de las injurias* sobresale y alcanza su singularidad frente a otros filmes de compilación que trabajan el mismo momento histórico como *Noticias para después de una guerra* de **Eterio Ortega**. Tanto por iluminar de forma rigurosa un capítulo de nuestra historia (el anarquismo español) poco cinematografíado, a partir de las luces y sombras que ofrece uno de sus antihéroes (Sandoval acabó repudiado por los suyos y maltratado por la policía), como su brillante montaje y tratamiento de la imagen. El discurso de neutralidad y sobriedad de un Eterio Ortega que dejaba "que las imágenes hablaran por sí mismas" (a pesar de que no dudó en doblar las voces de Franco y Durruti, entre otros), queda claramente en entre dicho frente un filme que "hace hablar a las imágenes". La veracidad, pues, está en otro lado.

Duración: ***88 min.***
Año: ***2007***
País: ***España***
Dirección: ***Carlos García-Alix***
Guión: **Carlos García-Alix**
Fotografía: ***José Luis Sánz, en blanco y negro***
Montaje: **Juan Luis Deno, Marcos Flórez**
Música: ***Alvaro de Cárdenas***
Producción: ***No Hay Penas***
Intérpretes: ***Carlos García-Alix Guillermo Salafranca Fernando García Alonso Enrique Miret Eugenia Niño Antonio Suñer Koen Suidgeest Juan Luis de No***

04/05/2008 Artículo disponible en: http://www.blogsandocs.com/?p=90

El honor de las injurias

Posted By Elena Oroz

La primera película del pintor y escritor leonés **Carlos García-Alix** reconstruye el periplo vital del anarquista Felipe Sandoval. Nacido en 1886 en el barrio madrileño de las Injurias, un arrabal cercano al Manzanares, Sandoval se crió entre el hampa y la alta burguesía, a la que pronto tuvo que servir para ganarse la vida. Fruto de la desigualdad y la humillación, germinó en él el rencor. Emigró a Paris, donde fue ayuda de cámara de una familia noble, estafador, prófugo y puntos suspensivos… Su figura reapareció años más tarde en la cárcel modelo de Barcelona, por aquel entonces muro de contención del anarquismo, el principal movimiento que canalizaba el descontento obrero. Abrazó sus ideales para materializar su rabia: la apología de la violencia como herramienta de cambio social le permitiría devolver los golpes recibidos. Agitador y militante de la CNT, atracador ocasional para financiar la lucha libertaria y gánster de tintes alcaponescos para la prensa, cuando estalló la Guerra Civil asumió el papel de justiciero: dirigió uno de los tribunales populares madrileños más temidos durante la contienda y, al final de ésta, su papel se relegó al de espía y ejecutor de los desleales al anarquismo. Sandoval es un personaje de vida intensa que encarna la conciencia revolucionaria más paradójica y brutal: su lucha fue la de un ajuste de cuentas. Su biografía se presta a la crónica histórica y al relato épico. Y para abordarla cinematográficamente, García-Alix, a modo de novela histórica, combina sobriamente ambos registros.

La película comienza con varios *travellings* de estanterías abarrotadas y planos de cajas, fotos y legajos a través de los cuales el director establece su espacio y lugar de enunciación: un archivo como modo de acceso al pasado y el rigor historicista para reconstruirlo. Éstas también serán unas imágenes recurrentes en el filme: bien para abrir o cerrar algunos capítulos de su vida, bien para subrayar la imposibilidad de conocer otros.

El honor de las injurias se presenta así como un "documental de inventario", construido casi en su totalidad con un material de archivo excelente y heterogéneo (fotografías, noticieros, ficciones y registros legales) y cuyo guión es fruto de una exhaustiva labor de investigación llevada a cabo durante años por el propio Alix, que en 1998 dio con la pieza clave para articular la película: la confesión manuscrita de Sandoval tras ser detenido al final de la guerra. 63 folios donde "le obligaron a recordar su vida", como comenta el director en la película.

A partir de este testimonio al que un actor pone voz y de los diversos retazos biográficos que ha logrado acumular, Alix escribe una narración en off precisa y casi cronológica (el marco global sería su propia investigación: el orden en el que van apareciendo las piezas del puzzle y que funcionan como eficaces puntos de giro dramáticos). El suyo es un relato en primera persona, pero que está anclado fielmente a unos hechos y a su contexto histórico, en el que no cabe ni el juicio moral ni la elucubración. Alix cuenta lo

que puede contar. Y esa aspereza y distancia del texto –más justa y honesta que pretendidamente objetiva- es precisamente uno de los valores de esta película.

Bajo esta narración, Alix realiza un trabajo de montaje que, aparentemente, sigue la vertiente más clásica del uso del archivo en el documental, en el que prima la relación de correspondencia entre la imagen y el *off*. Una literalidad que ilustra una época, un paisaje humano y sorprendentes hechos históricos, pero que también articula micro-ficciones al más puro estilo Kulechov para representar algunos capítulos de la vida de Sandoval. El atraco a un banco o a un ilustre burgués reconstruidos con planos de películas de gánsters de los años 30 es tan sólo un ejemplo dentro de una película que incluye, entre muchos otros, fragmentos de *La verbena de la Paloma*, *A propósito de Niza* o *El vampiro de Dusseldorf*. Y es en ese novelar visualmente a su personaje donde una película firmada por un director singular (un pintor movido por una obsesión) se desvía del tratamiento que recibe el archivo en los documentales históricos realizados en nuestro país. Alix recrea todo el espíritu de la época (los convulsos años 20 y 30) a la vez que parece compartir por momentos el gusto vanguardista por el collage y sus bordes. Su película es una encomiable filigrana que se ve, no obstante, sensiblemente lastrada por unas reconstrucciones (detención y confesión de Sandoval) con actores rutinarias.

A pesar de su aparente clasicismo – quizás para algunos convencionalismo – *El honor de las injurias* sobresale y alcanza su singularidad frente a otros filmes de compilación que trabajan el mismo momento histórico como *Noticias de una guerra* [1] de **Eterio Ortega**. Tanto por iluminar de forma rigurosa un capítulo de nuestra historia (el anarquismo español) poco cinematografíado, a partir de las luces y sombras que ofrece uno de sus antihéroes (Sandoval acabó repudiado por los suyos y maltratado por la policía), como su brillante montaje y tratamiento de la imagen. El discurso de neutralidad y sobriedad de un Eterio Ortega que dejaba "que las imágenes hablaran por sí mismas" (a pesar de que no dudó en doblar las voces [2] de Franco y Durruti, entre otros), queda claramente en entre dicho frente un filme que "hace hablar a las imágenes". La veracidad, pues, está en otro lado.

FICHA TÉCNICA
Dirección y guión: Carlos García-Alix
Fotografía: José Luis Sánz Peñalba
Montaje: Juan Luis de No, Marcos Flórez
Música: Álvaro de Cárdenas
Producción: No Hay Penas
País y año de producción: España, 2007

Article printed from B L O G S & D O C S: http://www.blogsandocs.com

URL to article: http://www.blogsandocs.com/?p=90

URLs in this post: [1] Noticias de una guerra: **http://www.blogsandocs.com/docs/?p=52** [2] no dudó en doblar las voces: **http://www.rebelion.org/noticia.php?id=45635**

8/11/2008 Artículo disponible en:
http://elpais.com/diario/2008/11/08/babelia/1226102774_850215.html

Una legendaria venganza contra la miseria

Carlos García Alix estrena *El honor de las injurias,* un documental que se adentra en el horror de la guerra y del fanatismo a través de la figura de Felipe Sandoval, pistolero anarquista que se quitó la vida en julio de 1939 en un centro de detención.

ROCÍO GARCÍA

Toda su vida fue un calculado ajuste de cuentas contra las injurias de su pasado. Una venganza contra la pobreza y el hambre. Contra la miseria de su infancia. Felipe Sandoval, dirigente de la temida checa anarquista durante la Guerra Civil, atracador y asesino, es el protagonista de un largo e interminable ajuste de cuentas que narra y dirige el pintor y escritor Carlos García Alix (León, 1957) en el documental *El honor de las injurias*, que se estrenó ayer en Madrid, tras su paso por diferentes festivales. A lo largo de hora y media y con miles de documentos, fotografías e imágenes de la época -más de un 80% del filme está realizado con material de archivo- y con cuatro únicas fotos del rostro de Sandoval, García Alix se adentra en el horror de la guerra, del fanatismo y del crimen a través de este hombre alto, de manos grandes, cortés y reservado, que se convirtió en toda una leyenda al más puro estilo gansteril.

El honor de las injurias nace de una curiosidad que se convirtió poco a poco en obsesión. La primera noticia que conoció García Alix de Sandoval fue la de su muerte. La leyó de un tirón una noche de 1998 en un libro que le prestaron de Eduardo Guzmán, *Nosotros los asesinos*. "Le han pegado sin compasión y tiene más cara de muerto que de vivo. Arroja varias bocanadas de sangre que un policía le obliga a limpiar del suelo aunque cada movimiento le arranca dolorosos quejidos", escribe Guzmán sobre su compañero de cautiverio Felipe Sandoval. Corría el mes de junio de 1939 y el anarquista había llegado al número 36 de la calle de Almagro, de Madrid, pocos días después de la derrota de los republicanos, dentro de la conocida como *Expedición de los 101:* los más buscados, los más odiados, dirigentes políticos y sindicales, diputados, gobernadores, alcaldes, periodistas. Todos habían sido capturados en Alicante, adonde huyeron en busca de un barco que les llevara al exilio y en el que nunca embarcaron. En el centro de detención, la policía le obliga a realizar una confesión que escribe y firma. Tenía 53 años y era ya un hombre envejecido y enfermo de tuberculosis. Acuciado por sus compañeros, que le acusaron de traidor, Sandoval se quita la vida. Nadie reclamó su cadáver. El 6 de julio de 1939 fue enterrado en una tumba de tercera del cementerio del Este en Madrid.

Han pasado ya diez años y García Alix no puede olvidar la impresión que le produjo la escena descrita por Guzmán de "aquella figura destruida por las torturas y palizas" y su convencimiento de algún secreto inconfesable en el pasado de aquel hombre. Cuando decide emprender la busca y captura de Felipe Sandoval, García Alix no lo hace con el objetivo de hacer ninguna película, ni siquiera de escribir un libro. Fue en la primavera de 2005, siete años después de sus primeras indagaciones, cuando surge la posibilidad de realizar un largometraje documental, producido por Guillermo Salafranca para No hay penas, una sociedad de nueva creación que nace con el objetivo de producir todo tipo de proyectos audiovisuales.

Felipe Sandoval fue uno de tantos hijos de la miseria. De padre desconocido, nace en el barrio de las Injurias de Madrid el 26 de mayo de 1886, sólo nueve días después del que luego llegaría a reinar bajo el nombre de Alfonso XIII. Albañil de profesión, ayuda de cámara en una adinerada familia de París, su vida va unida al sueño anarquista de la revolución social. Atracador primero y valeroso hombre de acción después, durante la Guerra Civil se convierte en un asesino despiadado. Se le consideró el enemigo público número uno, se le conoció como el doctor Muñiz y su nombre está detrás de famosos robos como el de una oficina del Banco de Vizcaya, en la que al más puro estilo gansteril y en apenas diez minutos roban 40.000 pesetas. Responsable de una temida checa anarquista, fue el organizador del asalto y la quema de la cárcel Modelo de Madrid, el 22 de

agosto de 1936, que terminó con la matanza de conocidos políticos de derechas y provocó un auténtico *shock* en la República.

Ha sido una laboriosa búsqueda de documentos en los más importantes archivos y hemerotecas nacionales e internacionales (Histórico Nacional, Justicia Militar, el Nacional francés, el IESS de Ámsterdam) para armar esta historia que obtuvo el segundo premio en la sección de Tiempo de Historia de la Seminci del año pasado y el del público en el Festival de Annecy, en Francia.

Su estreno en las salas -ninguna distribuidora ha comprado la película y ha tenido que ser la propia productora la que se ha puesto en contacto directamente con los exhibidores- coincide con la polémica sobre la memoria histórica y la causa abierta por el juez Baltasar Garzón para investigar los crímenes del franquismo. "La película está ya en ese debate, se implica porque los horrores de exterminar al enemigo no pertenecieron solamente a la derecha. Es la parte más incómoda, pero revela y reivindica la dignidad de las víctimas", explica su director, que enfatiza la ayuda inestimable que encontró en los archivos y organizaciones anarquistas -como el Fondo Anselmo Lorenzo-, absolutamente necesarios para la realización del proyecto. "Desde el primer momento les hablé del personaje sobre el que giraba el documental y no me pusieron ningún problema, encontré en ellos una colaboración muy grande. Una vez vista la película, ha habido reacciones diversas, algunos hablan de una conspiración, ya que se les hace difícil la visión del personaje sin hacer hincapié en los puntos más positivos del anarquismo, les resulta incómodo enfrentarse a esta parte tan violenta y terrorífica, pero es verdad que muchos centros de estudios anarquistas lo están proyectando y hasta la FAI la ha metido en YouTube, con su propio logotipo. Ésa es la mejor manera de hacerla suya", explica García Alix.

El honor de las injurias se presentará a las candidaturas al mejor documental de los Premios Goya, cuya gala se celebrará en enero de 2009. "La película ha circulado por festivales, universidades y distintos centros, no ha estado guardada en un cajón, pero los Goya serán nuestro último cartucho para que la película llegue al público", asegura su director sobre un proyecto que ha resultado complicado y caro, y que sólo ha salido a la luz por "pura militancia".

El honor de las injurias (2007). Director: Carlos García Alix. Se estrenó ayer en el Pequeño Cine Estudio Magallanes (Madrid).

20/09/2008 Artículo disponible en:
http://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221867556_850215.html

Enfermos de pasado

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

El pasado no ha muerto", dice Faulkner, "ni siquiera ha pasado". El pasado, entre nosotros, parece menos pasado cada día. Las noticias más urgentes de primera página aluden a hechos sucedidos hace setenta años. Las diatribas más agrias en esas barras de bar turbias de humo y de ira que son a veces las emisoras de radio repiten espectralmente vendavales de palabras que intoxicaron a nuestros abuelos. Cuando yo era muy joven y el porvenir un espacio en blanco, me llamaba la atención que en mi tierra natal, en Andalucía, personas progresistas alimentaran como sueños políticos fantasmagorías de pasados lejanos, del califato de Córdoba o más remotamente aún de la pura niebla arqueológica de Tartessos. No es una enfermedad exclusiva de estas generaciones de los sesenta y los setenta que imaginaron que siempre iban a ser jóvenes y aún no salen de su estupor más bien patético. Un conocido que vive en Barcelona me cuenta que su hijo adolescente se ha hecho independentista radical y colecciona imágenes de guerreros catalanes primigenios, que se parecerán, supongo, a aquellas del pastor Viriato y de los iberos valerosos y rústicos que venían en mis enciclopedias escolares.

A los historiadores les bastan los hechos. El adicto al pasado quiere llegar mucho más lejos. Quiere rozar la textura del tiempo

Hace falta compasión además de conocimiento para cancelar el pasado, pero ni el conocimiento ni la compasión son muy habituales entre nosotros

El pasado usurpa el lugar del presente, pero no puede serlo, del mismo modo que una obsesión o un delirio invaden la realidad pero no la sustituyen. Yo también comparto ese mal. Paso una parte del día rodeado de libros, de fotos, de periódicos de hace setenta años. Dedico la imaginación no a fabular sobre lo que sucede a mi alrededor, que es lo único que de verdad me es dado conocer, sino a ponerme en el lugar de personas que no sólo no existen sino que además se hicieron adultas y vivieron sus vidas mucho antes de que yo naciera. Pero la dolencia del pasado no es exclusivamente literaria. El juez Garzón investiga crímenes cometidos en el tiempo de nuestros abuelos y busca a culpables que están igual de muertos y enterrados que sus víctimas, y los dirigentes políticos se distraen de las incertidumbres y las urgencias del presente para levantar banderas que deberían estar borradas por el polvo o si acaso comidas por la polilla en las vitrinas de los museos.

El enfermo, el adicto, reconoce en seguida los síntomas cuando los ve en otros. Yo me di cuenta de que Carlos García-Alix compartía la dolencia, la intoxicación del pasado, mucho antes de saber que había hecho un documental y un libro -*El honor de las injurias*- sobre el héroe y asesino anarquista Felipe Sandoval, cuando vi una exposición suya que se titulaba *Madrid-Moscú.* Sólo la experiencia estética convierte lo no vivido en memoria personal. Carlos García-Alix había hecho una rara especie de pintura testimonial que atestiguaba como de primera mano lo que él sólo había podido conocer por los libros, las fotografías, los documentales. Era un pintor realista de fantasmas; fantasmas dobles del pasado lejano y de la simulación, porque muchos de ellos habían sido espías o agentes encubiertos, moviéndose por escenarios ya desaparecidos o inaccesibles, por hoteles como el Lux de Moscú donde vivían los funcionarios del Komintern (y de donde desaparecían sin rastro, fantasmas súbitos de ejecutados o prisioneros del Gulag) o como el Gaylord's o el Florida de Madrid, donde John Dos Passos, con gran contrariedad de Hemingway, indagó sin resultado el paradero de su amigo José Robles, convertido en fantasma por los verdugos sigilosos de Stalin.

A los historiadores les bastan sobriamente los hechos. El adicto al pasado quiere llegar mucho más lejos. Quiere rozar la textura del tiempo. Quiere respirar el aire, saber a qué olía el interior de un café cuando se

llegaba de la calle empujando la puerta giratoria. Daría no sabe qué simplemente por pasearse durante unos minutos por la calle cuyos pormenores estudia con tanto detenimiento en las fotos. En las pinturas de Carlos García-Alix los personajes tenían siempre algo de genérico. Habrá sido un paso inevitable en su búsqueda que ahora sus figuras tengan la veracidad definitiva de la fotografía; que todas las facultades de la imaginación las haya concentrado en iluminar lo real, en resaltar la poesía conmovedora y con frecuencia terrible de las pocas cosas materiales que se salvan del gran naufragio permanente del tiempo.

La cara de Felipe Sandoval, por ejemplo, en las cuatro únicas fotos de ella que existen (una doble, de frente y de perfil, en una ficha de la policía francesa de 1925). Un hombre joven, serio, con sombrero, inexpresivo, no del todo arrogante, en 1915; un preso con el pelo sucio, los ojos muertos, la boca cruzada por una cicatriz, en 1925; un atracador recién detenido en Madrid, en 1932, la cara todavía más huesuda y los ojos más ausentes, con una seriedad funeral. Hay otra foto, de cuerpo entero, pero la cara no podemos verla: Sandoval la cubre con una mano para eludir los *flashes* de los fotógrafos, el atracador célebre exhibido por la policía que acaba de apresarlo, inaccesible a nuestra curiosidad por culpa de esa mano, gánster anarquista, enfermo de tuberculosis, hijo de la miseria de los peores arrabales de Madrid, huésped de las cárceles.

Lo soltaron de la Modelo en las noches tumultuosas del 18 y el 19 de julio, en medio de lo que Juan Ramón Jiménez llamó "loca fiesta trágica" al poco de salir huyendo de ella. Durante tres años, con intensidad variable, en el Madrid gradualmente ensombrecido por la duración de la guerra y la proximidad de la derrota, fue un ejecutor, cada vez más enfermo y tal vez más escéptico, pero no menos eficiente. Esa cara impávida y funeraria de las fotografías fue la última que vieron muchos ojos aterrados. Fue un verdugo y probablemente supo que más tarde o más temprano sería también una víctima. Sometió a otros a interrogatorios atroces y al final él mismo fue interrogado y torturado y se convirtió en un delator. Para los vencedores fue un reo de muerte; para los suyos un traidor inicuo. Se tiró por una ventana de una casa de la calle Almagro de Madrid, cárcel improvisada en una ciudad rebosante de presos. Enfrente de esa casa he vivido yo varios años, sin saber nada, sin sospechar nada. Aparte de unas fotos y de un rastro de injusticia, de resentimiento y de infamia, lo que queda de Felipe Sandoval son las hojas de una confesión escrita torpemente a lápiz, sobre un papel áspero, con la dificultad de una mano tal vez pisoteada por los torturadores.

¿Se habrá librado Carlos García Alix de la enfermedad del pasado al hacer esa película? Tal vez hace falta compasión además de conocimiento para cancelar el pasado, pero ni el conocimiento ni la compasión son muy habituales entre nosotros. En *El honor de las injurias* se ven los hilos enredados de la injusticia, del fanatismo y del crimen, y también que ese país del pasado que nos subyuga tanto no se parece nada al nuestro, salvo en la verbosa irresponsabilidad del sectarismo político. Para que los fantasmas se apacigüen hará falta compasión hacia todos ellos, hacia las víctimas de Felipe Sandoval y hacia Felipe Sandoval cuando se convirtió en una víctima. Después habrá que despertar al presente.

12/07/2008 Artículo disponible:
http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215820213_850215.html

Una novela sepia

Carlos García Alix
JOSÉ MARÍA PARREÑO

Historia. Una vez le pedí a un viejo poeta un consejo para quienes empezaban a escribir. Recuerdo su respuesta, que sólo con el tiempo he llegado a entender: "Si quieres convertirte en artista, la única recomendación que te puedo hacer es que cultives tus obsesiones". Esto es exactamente lo que ha hecho Carlos García Alix y el resultado es un ya largo y complejo trabajo de reconstrucción plástica de las décadas de 1920 y 1930, y de la Guerra Civil. A este empeño le ha dedicado exposiciones como *Noticias de Madrigrado y otras fantasmagorías* (2001), *Frederic Fedelman* (2002) o *Madrid-Moscú* (2002). El libro que comento es el último resultado de este proceso, dedicado esta vez a una figura menor del drama de la Guerra Civil española, Felipe Sandoval (1886-1939). Para perfilar su figura en el enrarecido aire de aquellos años, García Alix ha creado además una exposición homónima, *El honor de Las Injurias* (Museo Municipal de Madrid, 2007), y una película.

Si he calificado de figura menor a Sandoval es sólo por comparación con las enormes circunstancias en que se desarrolló su carrera y no porque su peripecia fuera poca cosa. Fue trágica desde su nacimiento, en el famoso barrio de Las Injurias (el sórdido escenario de *La lucha por la vida*, de Baroja), pasando por sus audaces atracos y fugas, por su entusiasmo en la represión anarcosindicalista de sucesivos enemigos, y por su suicidio, recién "liberado" Madrid, en una comisaría de la calle de Almagro (al que le animaban, por miedo a lo que pudiera contar si seguía vivo, sus compañeros).

Pero todo lo anterior habría dado lugar a un libro más sobre la Guerra Civil si no fuera porque su autor no es un historiador sino un artista. Y la biografía de Sandoval queda aquí conservada en un adobo de largos extractos literarios y fotografías de la época (gracias al diseño de Mauricio d'Ors). Y también de pinturas y fotos del autor y de sus artistas invitados. Un libro que por su temática y su original planteamiento me recuerda al que Hans Magnus Enzensberger dedicara a Buenaventura Durruti con el título *El corto verano de la anarquía*.

Con los materiales citados y con un lenguaje rotundo compone García Alix no una novela negra sino una novela sepia. Sepias y cenicientas son las fotografías que acompañan la escritura, pero, sobre todo, ese color como de nicotina es el que tiñe una época hoy casi inverosímil, en que existía un Archivo de Matices Políticos, en que los criminales trataban de usted a la policía, y en que los líderes sindicales iban al tajo con una pistola al cinto.

Me doy cuenta mientras voy escribiendo de que olvido algo fundamental para presentar el punto de vista que orienta este libro. Y es que en él está ausente por completo la épica con que desde uno u otro bando se suele abordar nuestra guerra. Aquí no hay épica. Alix describe hechos y no motivos, ni hace interpretaciones de la historia o de sus protagonistas. La sangre que en las canciones es la orla de rosas (e) ideales aquí se coagula negra sobre rostros doloridos o asustados. Por otro lado, al elegir a un personaje como Sandoval, García Alix saca a la luz el lado menos épico de aquellos años. En toda revolución, en toda guerra, no sólo hay muertos en combate, también hay represión y castigos ejemplares. En el Madrid de los meses siguientes al golpe militar, los grupos anarquistas promovían la defensa popular. En estas circunstancias, había mucho trabajo por hacer.

Ya lo decía Benigno Mancebo, quien fuera jefe directo de Sandoval y miembro muy activo de diversos órganos de (in)seguridad, entre ellos, la checa de Fomento: "La revolución no se hace con agua de rosas. Tiene como obligada contrapartida de su grandeza idealista una parte fea y sucia que alguien tiene que realizar". Sandoval, ya lo dije, trabajó a sus órdenes hasta que logró dirigir su propio grupo.

El porqué a un español le da por pintar en 2004 la Puerta del Sol con el retrato de Stalin colgando de sus arcos, tal y como estuvo en 1939, tiene que ver, ya sabemos, con el cultivo de las obsesiones. Pero es también el último capítulo de un largo proceso de recuperación de la época vanguardista, que viene desarrollándose en nuestro país desde los años setenta. A través de la historiografía (Bozal, Brihuega, Calvo, Carmona), las exposiciones (desde la galería Multitud a la galería Guillermo de Osma), estudiando la literatura o el cine (Gibson, Bonet, Sánchez Vidal). A su vez, las novelas (o sus proyectos) de Trapiello, de Prada o Quico Rivas se ocuparon del mundo de la bohemia. Un paso más conducía a esta otra zona, canalla y un punto siniestra que apasionó a Quico Rivas y se reflejó en revistas como *El Canto de la Tripulación* o *El Refractor*. Que ha inspirado también a pintores como Sergio Sanz, Miguel Sarró o Arturo Marián, presentes en este libro. García Alix es un caso notable de equilibrio entre buena pintura e inspiración literaria. Y en esta ocasión él mismo nos dice que la investigación y la escritura le apartaron durante meses del caballete.

Pero el descubrimiento de que los personajes del drama habían transitado por los mismos lugares que él lo hacía todos los días o que el Cinema Europa de su infancia había sido una checa anarquista, frecuentada por Sandoval y sus secuaces, convirtió la investigación en una alucinada experiencia. El diario de esa búsqueda es este libro difícil de definir y de olvidar. Áspero como si estuviera encuadernado en papel de lija. -

08/01/2008 Artículo disponible en: http://www.publico.es/35001/anarquista-y-navajero

De humilde albañil a asesino de aristócratas y espía de la CNT, así es la historia de Felipe Sandoval, «truhán de mala vida»

Anarquista y navajero

JESÚS CENTENO

Ficha policial del pistolero anarcosindicalista Felipe Sandoval tras su detención en 1925.CAC FONTAINEBLEAU

Esta es la historia de un hombre desgraciado llamado Felipe Sandoval. Una historia patria de pistoleros y revolución en los años de agitación previos a la Guerra Civil.

Hasta ahora, Sandoval no era más que un criminal de biografía convulsa. Hoy, esa vida ha sido revisada gracias al obsesivo trabajo de Carlos García-Alix, que ha elaborado El honor de las Injurias, un documental sobre este albañil y navajero, fugitivo y verdugo de aristócratas del Madrid de los años 30.

La cinta, narrada por el propio García-Alix y realizada en un 80% con material de archivo, tiene su punto de partida hace más de diez años, cuando el artista leyó las memorias de Eduardo de Guzmán, editadas tras morir Franco.

En ellas habla de un "despiadado asesino" con el que compartió celda. García-Alix quedó intrigado con el personaje, un tal Felipe Sandoval, un matón que sufrió las desigualdades desde su nacimiento y que abrazó la causa revolucionaria bajo las filas de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT).

Un delincuente poco común
"¿Qué puede hacer un hombre que ha venido al mundo con un trapo delante y otro atrás más que trabajar, robar o mendigar?", se pregunta el escritor Ramón J. Sender en 7 domingos rojos. Sandoval era uno más de entre aquella pobre gente trapera, famélica, entumecida por el frío y de facha repulsiva nacida finales del XIX en los bajos fondos de Madrid.

Sandoval pasó su infancia en un orfanato y en su juventud consiguió trabajo como albañil, al tiempo que daba sus primeros pasos como delincuente, lo que le valió el exilio en París.

Allí, en torno a 1926, tomó asiento en las tertulias de Juan García Oliver, el fundador del grupo armado Los Solidarios, que había sido formado en respuesta a la guerra sucia emprendida por sectores patronales y gubernamentales contra los sindicatos.

Pero Sandoval tenía sus propios planes. Volvió a Madrid, y durante años organizó diversos asaltos para financiar el anarquismo de la ciudad. El más espectacular de todos ellos tuvo lugar el 9 de abril de 1932, en la sucursal del banco de Vizcaya de la glorieta de Bilbao y a plena luz del día. Allí, a punta de pistola, ocho individuos se apoderaron de 40.000 pesetas y huyeron en automóvil por Alberto Aguilera.

Para algunos, Sandoval no era más que un maleante, "un truhán que no sabe de ideas. Solo de estafas y del regusto ácido de la mala vida", escribe el diario Nuevo Mundo.

Tras el robo de un arsenal de armas es detenido y trasladado a la cárcel de Colmenar Viejo, de la que se fuga tras herir a uno de los encargados de la prisión.

De ladrón a policía
Al estallar la guerra, muchos miembros de la CNT pasaron a la checa de Fomento, oficialmente llamado Comité Provincial de Investigación Pública de Madrid, cuya función era unificar y controlar la represión contra los sublevados.

El viejo Felipe, siempre dispuesto, repartió justicia. Como otros hombres que antes fueron proscritos, se convirtió en policía de la revolución. Y también organizó, en agosto del 36, el asalto de la cárcel Modelo de Madrid que acabó con la matanza de presos políticos de derechas.

Después fue espía para la CNT en Barcelona y Valencia. Volvió a Madrid enfermo y de-sengañado. La guerra estaba perdida y la revolución no era más que un recuerdo.

En 1939 es detenido por la Expedición de los 101, que se dedicaba a buscar a dirigentes políticos y sindicales. Obligado a confesar, fue objeto de repudio de sus compañeros. Según García-Alix, "se arrojó al vacío, poniendo así punto final a su tremenda vida y convirtiéndose en el asesino de sí mismo".

Madrid y Barcelona, ciudades de pistoleros

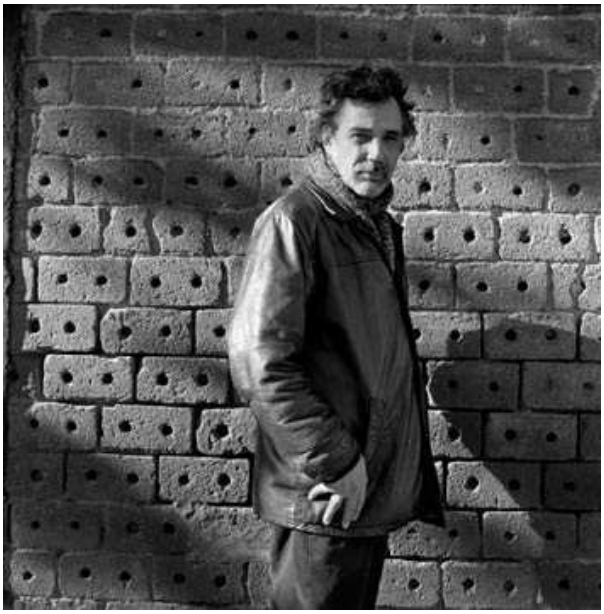
"¡Caigan los asesinos del pueblo! ¡Ninguna caridad para los asesinos nuestros!", clama el diario del sindicato de la CNT (que tenía un millón y medio de afiliados en 1936) pocos días después de la sublevación franquista. "Manos a la obra. ¡Acción y tiro certero!". Ya durante los años previos a la guerra, Madrid y Barcelona se habían convertido en ciudades de pistoleros en un tiempo en que España vivió uno de los movimientos anarquistas más importantes de Europa. Eran los tiempos de la gimnasia revolucionaria, importada de la Escuela de Combat de París. Bajo el liderazgo de los García Oliver, Durruti, Ascaso o Ranz Beci, los anarquistas protestaron frente a lo que consideraban una República antiobrera y represora. Convirtieron cada huelga en enfrentamiento directo con el Estado. La mayoría de ellos eran obreros, camareros, limpiabotas o diversos empleados que, de-sencantados, se habían afiliado a la CNT y la UGT. Desde su posición de sindicalistas, propagaban la revolución del socialismo libertario, que creció gracias a la acción y el compromiso de estos hombres sencillos, como Cipriano Mera, albañil y conspirador en la sombra, organizador de disturbios y fabricador de explosivos, enlace y agitador de huelgas estudiantiles. Su objetivo, precipitar en Madrid la polarización de los obreros desde la industria de la construcción. La revolución nunca tuvo éxito en la capital, pero sí en Asturias, tras la huelga de 1934. La República mantuvo el orden y las prisiones se llenaron de sindicalistas. Tras la victoria del Frente Popular en 1936 y con el estallido de la guerra, todos cerraron filas para combatir el fascismo. Durante los primeros meses del conflicto, el vacío de poder dio lugar al verano de la anarquía. La industria catalana, por ejemplo, fue gestionada por trabajadores y sindicatos al tiempo que se creaban nuevos centros sociales y se impulsaban movimientos como Mujeres Libres, que combatió el papel tradicional de la mujer en la sociedad.

04/01/2008 **Artículo disponible en:** http://www.kane3.es/cine/carlos-garcia-alix-era-siempre-un-trabajo-en-movimiento-que-nunca-se-cerraba.php

Carlos García - Alix: "Era siempre un trabajo en movimiento, que nunca se cerraba"

El honor de las injurias (2007) es un excelente documental en el que el pintor Carlos García-Alix narra las vicisitudes de Felipe Sandoval, un oscuro atracador de bancos que acabó abrazando el anarquismo. Sombría y fascinante historia, fruto de una minuciosa labor de investigación, que su director nos desvela en la presente entrevista y que tiene, como complemento, una sugerente exposición que se puede visitar en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid hasta el 20 de enero de 2008.

Por Carlos Tejeda



© Andrea Santolaya

—¿Cómo cayó en tus manos el libro *Nosotros los asesinos* de Eduardo de Guzmán?

—Un grupo de amigos hacíamos a finales de los ochenta y principios de los noventa una revista que se llamaba *El canto de la tripulación*. Dedicamos un número a Ramón Gómez de la Serna y entre los textos del escritor que incluimos había uno sobre un poeta maldito de principios de siglo que se llamaba Pedro Luis de Gálvez, de quien un amigo, Francisco Rivas, estaba intentando hacer una biografía. Y me pidió que le buscara información sobre los avatares de este poeta durante la guerra. Me dijo que había un libro, *Nosotros los asesinos* de Eduardo de Guzmán, en el que se hablaba de este poeta antes de ser fusilado en la cárcel de Porlier en la posguerra. Al leerlo me di cuenta que el personaje que más me interesaba de los que aparecían era uno que se llamaba Felipe Sandoval. Me llamó mucho la atención porque era una historia verídica. No era una novela y sin embargo tenía muchos componentes muy novelescos: un personaje oscuro, viejo, enfermo, anarquista que fue detenido en la primera posguerra y con el cual Guzmán se anda con eufemismos para no entrar mucho en su pasado, dejándolo todo en la tiniebla. Empecé a indagar en librerías de viejos y a hacerme con otros libros de Guzmán, a ver si encontraba más información sobre este hombre.

—¿Y cómo has ido recopilando más datos?

—Un libro me va llevando a otro libro. Voy haciendo un seguimiento del personaje y del mundo en el que él se movió a través de una cierta literatura hoy muy olvidada, muy de posguerra. Llegó un momento en que la literatura no parecía dar más de sí y es entonces cuando encuentro un libro llamado *Causa general*, un resumen muy somero del proceso que Franco a través del Ministerio Fiscal hace a la justicia republicana. El Archivo se encuentra en el Archivo Histórico Nacional y lo componen cerca de 3.000 cajas. Y es en ese libro-resumen donde encuentro una nota muy corta sobre Sandoval que decía que había pertenecido durante la guerra a la checa del Cine Europa situada muy cerca de Cuatro Caminos. Aquello me llamó mucho la atención porque este cine era muy especial para mí. Lo frecuenté a menudo durante mi infancia y parte de mi adolescencia. Y descubrir a Sandoval en aquel cine que, además había sido cuartel general de los anarquistas en Madrid, me sorprendió enormemente.

Cine Europa. © El honor de las injurias

—Pero en un principio este personaje te atrajo sin más. Además antes no habías hecho ninguna película pues escribías y pintabas.

—Ni si quiera escribía, yo soy pintor y había hecho una serie de cuadros alrededor de la época de los años treinta que siempre me interesó mucho. Pero en aquel momento no pensaba ni en cine ni en escribir. Fue casi una cosa un poco detectivesca. Al principio tampoco fue algo que siguiera diariamente, pero a la vez, cada noticia que surgía me hacía querer saber más de este personaje...

—Y te atrapó.

—Según iba sabiendo más mi curiosidad iba en aumento. Saber que el cine Europa había sido un cuartel de milicias anarquistas me llevó también a preguntarme por la historia de ese cine. Empecé a ir por el barrio, a preguntar a los ancianos, a ir a la asociación de vecinos para hablar con los viejecitos. Todo el mundo me contaba historias de ese cine y me enteré que después de la guerra en su aforo se habían celebrado combates de boxeo, actuaciones de flamenco. Y comencé a recuperar un poco la memoria de un cine de barrio y al tiempo esa memoria me iba devolviendo un mundo para mí muy sugerente.

"Todos los frentes, guión, documentación, montaje estaban siempre abiertos. Cuando empezamos la película tan sólo teníamos una fotografía de Sandoval"

—¿Cómo surge la idea de hacer con todo ese material una película?

—Hice un libro...

—*Madrid-Moscú*.

—Si, alrededor de una exposición de pinturas, pero también fue la primera vez que me lancé a escribir una cosa corta de lo que había sido esta búsqueda. A los pocos meses me llamó una productora que habían hablado con TVE y que les interesaba hacer un documental sobre el tema de Madrid-Moscú. Nunca me lo había planteado, aunque a veces habíamos comentado que la historia tenía una película. Nos plantearon esta posibilidad, pero el tipo de documental que querían hacer, tanto en tiempo como en medios, me pareció bastante pobre, una cosa muy *Reader´s Digest*, con muy pocos medios. Dije que no. Y una persona de TVE me insinuó que por qué no hacía un proyecto, una memoria de guión y una escaleta y lo presentaba al ICAA. Lo hicimos y finalmente obtuvimos una ayuda.

© Andrea Santolaya

—Desde el principio tenías claro que iba a ser un documental y no una película con actores.

—Sí, pero un documental de cierto tipo. Se tenía que mover en un terreno un poco ambiguo entre documental y película, pero el carácter de película no se lo daba tanto la ficción como el *collage* de distintas películas de esa época. Me explico: si pensábamos que Sandoval es un atracador de bancos de los años treinta, la solución que yo veía era buscar imágenes de cine negro de esa época, europeo, mexicano, uruguayo o de donde fuera y ver qué atracos hay rodados, porque seguro que encontraremos alguno que nos va a cuadrar perfectamente para contar nuestro atraco.

—Porque ésa era otra dificultad, el conseguir material gráfico.

—Sí, ése era un gran problema, pero tampoco estaba muy clara la forma definitiva que iba a adoptar el filme. Tenía algunos puntos de partida como que no quería entrevistas, ni color, pero sí que tuviera una unidad narrativa en blanco y negro completa, que funcionara como una película y que pudiera construirla sobre todo a base de un *collage* de recortes: no sólo de documental de época auténtico, sino también de película cinematográfica genuina de época. Porque ello daba una textura de ilusión de lo que sucedía y que yo pensaba que no lo podíamos *ficcionar*, que nunca nos quedaría, ni aunque tuviéramos muchos medios... ¿cómo voy yo a ponerme a recrear un atraco de los años treinta? Tendríamos que disponer de unos medios enormes, un

vestuario, un banco tal y como era, los coches, todo un mundo que recrearlo sería absurdo para una película de este tipo. Y sin embargo empezamos a encontrar atracos en películas mexicanas que daban totalmente el aire, el olor, la textura de lo que era ese mundo.

—Pero en la película hay algunas escenas que recreasteis.

—Sí, habrá un 20 %. Y dentro de esa parte recreada hay un segmento que no es tanto de recreación porque transcurre en un cierto presente: cuando se ven las manos del investigador, las cajas, los papeles, dando una conexión con la investigación al espectador. Al hacerlo en blanco y negro y el hecho de que no aparezcan ordenadores, ni teléfonos, da la idea de un tiempo indeterminado, casi años cuarenta o cincuenta. Esto da una cierta ambigüedad temporal, lo cual me gustaba. Es decir, que hay momentos en que en la historia, ese narrador que aparece en la película, bien sea andando o bien manejando papeles, puede ser del año 2000 o de 1940. No hay un detalle temporal que te vincule al presente. Otra parte que sí está ficcionada es el final de Felipe Sandoval, mientras él escribe su confesión y se precipita hacia su muerte.

© Andrea Santolaya

—Además recurristeis a ciertas estrategias para lograr una cierta veracidad.

—Rodábamos en 16mm, en blanco y negro; utilizábamos una película checoslovaca que nos daba un grano tal cual eran las películas de época; las cámaras que estábamos manejando, una Arri y una Bolex, eran las mismas con las que se hacían los Nodos en los años cincuenta. No queríamos rodar en vídeo, ni con ninguna textura electrónica. Pretendíamos que los materiales, de alguna manera, se ensamblaran en ese *collage* con la mayor coherencia posible con el objetivo de favorecer la ilusión del espectador.

—Un recurso que me gustó mucho es que la película comienza con una secuencia en unos archivos, seguidamente pasa a la huida de alguien que, tras el momento de su detención en Valencia, lo traen a Madrid y a partir de ahí, a través de un *flashback* empiezas a relatar su peripecia. Hasta ese momento, en el que han transcurrido unos 10 minutos, no sabemos que el nombre del protagonista del documental es Felipe Sandoval. Me parece una idea muy acertada de guión.

—Estaba bien, porque además yo recuerdo que cuando vi esa confesión, y supe de esa huida en que, después de ser detenido, la policía le obliga a recordar su existencia, me pareció que tenía algo de *Ecce Homo*: ¡he aquí el hombre! y ahora te vamos a recordar lo que tú hiciste, por dónde andabas y nos lo vas contar. Inevitablemente esa situación en la que el prisionero se enfrentaba a la policía y ésta indagaba sobre su pasado era, digamos, un *flashback* real, es decir, esta gente se veía forzada a eso, a tener que recordar y contar cual había sido su vida.

—Creo que el planteamiento del filme está muy bien desarrollado en el sentido de que la película, poco a poco, va soltando información sobre el personaje: primero con esa fotografía de juventud, luego la policial que es realmente espeluznante, aparte de su biografía, y que, al mismo tiempo, hace que el espectador se vaya sintiendo atrapado por la historia. ¿Todo eso lo tenías pensado desde el principio?

—Una de las cosas que le ha dado forma a la película es que se ha ido construyendo sobre la marcha. Era siempre un trabajo en movimiento, que nunca se cerraba. Todos los frentes, guión, documentación, montaje estaban siempre abiertos. Cuando empezamos la película tan sólo teníamos una fotografía de Sandoval.

—¿La policial?

—Ni siquiera, ésa viene de París y la hace la policía de allí en 1925. La encontramos cuando casi teníamos media película montada. (Me enseña una foto en el que Sandoval aparece de frente). Ésta es la primera vez que nosotros vimos a Sandoval en *Mundo gráfico* detenido por los atracos en los años treinta. Ya es un hombre de cuarenta y tantos años, que vive en el Madrid de la República. También teníamos la intuición de que durante el proceso de documentación que llevábamos en paralelo irían saliendo más detalles. Aunque era bastante arriesgado y tuvimos suerte: apareció después la fotografía del sombrero de 1915, la de París de 1925, y luego la que se le ve de cuerpo entero, esposado, caminando...

Felipe Sandoval (1925). © El honor de las injurias

—Porque como es lógico, en el transcurso de la película, siguen saliendo nuevos datos y el guión sufre...

—... sus cambios. A París fuimos en enero del año pasado por primera vez. La historia de ir allí proviene de un libro de la agencia fotográfica Roger-Viollet, que recoge las fotografías de época de los años veinte y treinta. Es entonces cuando me encuentro una foto policial del asunto Stavisky. Mirándola me doy cuenta de que el hombre que ha rotulado el nombre del detenido, el que ha hecho esa S, ese garabato, es el mismo que ha trazado la S de la foto de Sandoval con sombrero. La caligrafía es la misma y los números, esos sietes largos, son clavados. Eso me certificó que esa imagen de Sandoval era policial y francesa. A partir de ahí la conclusión era evidente: había seguramente un expediente suyo en París.

—Y eso hizo que viajaseis a París.

—Exactamente. Isabel de las Casas y Lucía Laín hicieron una barrida de todos los archivos de la capital francesa donde podría haber material y pedimos que lo tuvieran dispuesto para tal día. Al día siguiente de llegar nos presentamos en el archivo de Fontainebleau, a 60 kilómetros de París, y encontramos un dossier completo encima de nuestra mesa sobre Felipe Sandoval. Y ahí, al abrir la tapa...

Felipe Sandoval conducido a declarar a la Jefatura de Policía (1932)

—Aparecieron las fotos.

—Pegadas al dorso, cuatro positivos repetidos. La emoción fue increíble. Y luego no sólo eso, sino mucha información precisa y detallada que daba la policía francesa sobre su paso por París.

—Pero en esos momentos ya estaba iniciado el rodaje.

—Todavía no se había rodado nada. Lo habíamos dejado para el final. Lo que estaba muy avanzado era gran parte del montaje, con material de archivo y fotografía fija además de los huecos en negro, entre medias, que teníamos que filmar. Pero claro, al volver de París tuve que rehacer toda esa parte del guión. Era como una especie de tejer y destejer...

—Porque la confesión de Sandoval también estaba en París...

—No, aquí en Madrid.

—¿Y la conocías de antes?

—La encontré casi al principio de la búsqueda, allá por el año 1998, en el Archivo Histórico Nacional. Su confesión fue el elemento que definitivamente me hizo centrar todo mi trabajo en la búsqueda Sandoval. Pero es una confesión de lo que había hecho en guerra, con lo cual sé mucho de su etapa en el conflicto, del 36 al 39, pero si voy en su vida hacia atrás me doy cuenta que no hay apenas datos. Y es lo que los archivos de París nos daban, su vida entre 1915 y 1926. Pero, de repente, desde ese año hasta 1931 había otra masa oscura. Tenía algo de puzzle, de ir intentando encajar las piezas de lo que íbamos sabiendo hasta al final dar con una forma un poco global.

—¿Qué impresión te causó esa primera fotografía de Sandoval?

—Es un personaje oscuro, muy oscuro. La primera impresión que me dio cuando vi su semblante fue su fealdad, pero por otro lado, pensaba en la terrible dureza que esconde ese rostro, deshuesado, demacrado, totalmente asimétrico. Lo que transparentaba es que su vida había debido ser durísima, muy tormentosa. Y lo que fui sabiendo de él es que fue un anarquista convencido. Hay quien dice que fue un delincuente que se aprovechó de las circunstancias. Los anarquistas consideraban al delincuente, al estafador, un rebelde que se enfrentaba a la estructura social de una manera equivocada e individualista pero que era perfectamente rescatable. Eso hace que mucha gente del hampa se incorpore a las filas del anarquismo. Y creo que Sandoval es el típico ejemplo: sabemos que está detenido por un delito común en Barcelona en 1919 y que cuando sale a la calle es un anarquista convencido que se convierte en pistolero de los sindicatos. Y que en París, en 1922, no sólo es un hombre de acción, sino que da mítines, que va a las librerías, que lleva los mensajes de los anarquistas españoles al periódico francés *Le Liberté*, que está pendiente del dinero que envían los compañeros de América del norte para los presos... un militante.

Barrio de las Injurias © El honor de las injurias

—Aparte fue un hombre que no tuvo formación alguna y que había nacido en un barrio deprimido como el de las Injurias.

—Sí, un barrio situado en lo que ahora es Pirámides, en el esquinazo que forman el paseo de las Acacias y el de Yeserías; allí había un barranco muy profundo en cuyo fondo estaban Las Injurias. Era un barrio atroz, mísero, cruzado por lo que se llamaba el Arroyo Negro de Embajadores, que era una cloaca. A 40 o 50 metros estaba el depósito de cadáveres, el barrio, si así se le puede llamar, tenía una mortalidad de casi un 50 %.

—Dramáticas circunstancias que influyen en él.

—Indudablemente. En primer lugar en la fisonomía del personaje, que arrastrará siempre ese estigma del hambre y la miseria. Es famélico toda su vida, con problemas de salud. Ahora bien, debió de ser un hombre inteligente puesto que, según la primera noticia fidedigna que tenemos de él y una vez pasada su primera juventud, está trabajando de criado en una elegante casa parisina, en la del General Desille. El hecho de vivir en el interior burgués por excelencia y ser ayuda de cámara, es decir, el hecho de haber llegado a ese escalafón de lo que es el oficio de servir, lo único que le faltaba era ser mayordomo, denota que no debía ser un patán. Es decir, de ese contacto con una clase privilegiada, con sus ritos y sus costumbres, él aprende muy rápido. En ese sentido se refina. No es el revolucionario que ataca la burguesía y que desconoce realmente cuales son sus vicios y virtudes. Él los conoce y, además, desde dentro.

"Mi propósito cinematográfico era ir creando un mundo y generando unos interrogantes, ir presentando la evolución de una persona. Hay momentos indudablemente contradictorios, pero yo entiendo que debe ser así, luces y sombras"

—Y por qué crees que da de repente ese giro.

—En la película ni siquiera respondo a ello, no he querido aventurar hipótesis alguna. ¿Qué es lo que le lleva a ese inesperado giro? Cierto es que es un hombre que ha ido labrándose un futuro para ser un criado elegante, de alto nivel. Y de repente, estafa a su prometida, le quita el dinero y se va con otra mujer desapareciendo de París, tirando por la borda su carrera como criado y convirtiéndose en un fuera de la ley.

Carlos García Alix y Manuel Domínguez. © Andrea Santolaya

—Además, cuando entró en el anarquismo lo hizo por el lado más violento.

—Lo que sí sabemos es que tras la estafa en 1916, tres años más tarde se casa con la amante que huyó con el. No sabemos dónde, cuándo, cómo, pero en los registros aparece como viudo. Y que en 1919 está en la cárcel de Barcelona como preso común por un delito de robo y que va a participar en un motín, el de Nadal, y que cuando sale de la misma en 1920 es un anarquista convencido, además de un pistolero. Esto es lo que se sabe por lo que he preferido dejar sobre lo que no sé las incógnitas en el aire. No quería, insisto, novelar. Mi propósito cinematográfico era ir creando un mundo y generando unos interrogantes, ir presentando la evolución de una persona. Hay momentos indudablemente contradictorios, pero yo entiendo que debe ser así, luces y sombras.

—De hecho el que queden cosas en el aire es una parte del atractivo, no sólo del personaje, sino de la película lo que hace que cada espectador vaya haciendo su propia idea o sacando sus conclusiones.

—Indudablemente. Yo establezco un momento decisivo: cuando Sandoval abandona la cárcel de Barcelona destruido físicamente y absolutamente convencido que él va a ser un anarquista de acción. Es decir, él va a utilizar la violencia para acabar con una clase social a la que hace responsable o causante de la mayoría de sus males y de todo lo demás.

—Y durante la guerra, en medio de un estado de caos, Sandoval ejerce un activismo radical.

—Durante el conflicto es un hombre mayor, y más para aquella época. Tiene ya 50 años cuando estalla la guerra, por lo tanto no es un hombre que pueda hacer una labor de estar en el frente.

—Pero su actividad se centra en Madrid.

—En la lucha de retaguardia, es decir, los hombres que de alguna manera tienen que perseguir, detener, juzgar y ejecutar a los que ellos o sus organizaciones, consideran que son sus enemigos emboscados en la ciudad. Entonces Sandoval se convierte en algo tan antagónico de un anarquista como un policía, un juez y un verdugo. Porque llega a tener hasta una credencial oficial de que pertenece a la comisaría de Buenavista, es decir, llega a tener un papel real de policía al servicio de la revolución. Y eso es lo interesante: cómo un atracador, cuando llega el momento de la revolución, de repente se convierte en un policía.

© Andrea Santolaya

—¿Y es ahí cuando comete sus primeros delitos de sangre?

—No, yo creo que sus primeros crímenes son en la Barcelona de los años veinte. De hecho, en esos años de la lucha contra los pistoleros de la patronal, se habla en las crónicas de la época de un pistolero, del cual nunca se ha sabido el nombre, que llega a asesinar a un inspector de policía de apellido Espejo. Se dice que es un hombre de gran altura y que viste una gabardina gris y que va a ser conocido como el pistolero de la gabardina. Yo estoy casi seguro de que era Sandoval. Años después, en el Madrid de la república, la CNT, que en ese momento está en una posición muy combativa, ve cómo la policía convierte a ciertos hombres de la organización en confidentes que, cuando son detectados, son ejecutados. ¿Quién es el verdugo que se encarga de esas ejecuciones en el Madrid de antes de la guerra? Felipe Sandoval.

—Y cuando llegan los nacionales, emprende la huida.

—Exacto. Pero es un hombre fiel al anarquismo. En el último año de la guerra ha viajado a París y vuelve a la capital. Y pudo quedarse allí pero, sin embargo, regresa. Él está a las órdenes del Comité de Defensa Confederal de Madrid hasta el último día, el 28 de marzo cuando los nacionales están a punto de entrar en la capital. Y esa misma mañana le dicen, como a otros, que viajen a Valencia, ya que allí se encuentran los barcos que les llevarán al exilio. Él obedece esa orden y se va a Alicante. Pero los barcos no llegan, es detenido el 1 de abril y meses más tarde, en junio, conducido a Madrid. Aquí será sometido a una brutal tortura policial debido a la terrible leyenda que había dejado detrás de sí.

© Andrea Santolaya

—¿Qué te ha dado el personaje?

—De alguna manera un conocimiento, no sólo sobre la historia, sobre una época, sino algo más profundo acerca del hombre, de lo que somos. Porque de alguna manera, y eso es un tema eterno de la literatura, el hombre sometido a unas condiciones extremas arroja fuera tanto algo deslumbrante como algo atroz. En ese sentido, en la presentación de la película en el Círculo de Bellas Artes, Gonzalo García Pino habló de Conrad. Y creo que tiene razón, que Sandoval es un personaje muy *conradiano* en el sentido de que su vida es un viaje al corazón de las tinieblas.

—La película ha sido galardonada con un premio en la sección Tiempo de Historia de la SEMINCI.

—Si fue una gran alegría. Porque enviamos la película prácticamente fuera de plazo y no teníamos muchas esperanzas de que la cogieran. Y cuando nos llamaron del comité de selección comunicándonos que había gustado y que nos incluían en la competición ya fue un premio. Además significaba que íbamos a visionar por primera vez la película en una pantalla grande.

—También se va a pasar en el Festival de Annecy.

—Exactamente. Además vamos al Docs de Barcelona. Y nos estamos moviendo por otros festivales como el de Berlín, donde la hemos presentado para la sección Forum y de la que estamos a la espera. Y claro, buscando también un distribuidor que se interese por ella.

© Andrea Santolaya

—Y paralelamente a la película, la exposición "El honor de las injurias. Busca y captura de Felipe Sandoval" que se exhibe en el Centro Conde Duque de Madrid desde el 28 de noviembre y que se puede visitar hasta el 20 de enero de 2008.

—Sí, surge un poco como complemento. Es realmente la película la que da lugar un poco a todo. Somos una pequeña productora que no nos podemos permitir una serie de recursos que pueden hacer otras. Teníamos claro que debíamos jugar con nuestras armas dentro de nuestro propio campo, pues venimos del mundo del arte y nos movemos en otro terreno. De ahí que habláramos con el museo del Conde Duque para poder mostrar algunas de las tripas de la película, y por otro lado editar, con el museo, un libro donde se viera algo mío más personal que a lo mejor en la película no aparece, la crónica de cómo he ido llegando al personaje y cómo ha sido ese trabajo hasta llegar a la película.

—La exposición, ¿tiene previsto ir a otros lugares?

—Nos gustaría, pero ahora, por el momento, lo estamos negociando con diversos centros culturales.

—Una última pregunta. La película la narras con tu propia voz en *off*. ¿Lo tenías previsto desde el principio?.

—Sí. No queríamos una voz ontológica típica del documental clásico. Quería una voz subjetiva y que por otro lado se implicara desde la primera persona del verbo, en ese sentido establecía una cercanía con el personaje que de otra manera es muy difícil. Y llegado a ese punto que mejor voz que la mía.

02/01/2008 Artículo disponible en: http://documentales.blogspot.com/2008/01/carlos-garca-alix-director-de-el-honor.html

Carlos García-Alix, director de "El honor de las injurias": "El rostro de la violencia no nos ha llevado a ningún sitio"

Los jueves 3, 10 y 17 de enero tienen aún la oportunidad de ver la película documental "El honor de las injurias", a las 19.00 horas, y gratis, en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, acompañada por una exposición. Primera incursión cinematográfica del pintor Carlos García-Alix, "El honor de las injurias" cuenta de forma cronológica la historia del pistolero anarquista Felipe Sandoval, alias "Doctor Muñiz", y utiliza como hilo conductor el tesoro de su confesión manuscrita. La composición preciosista de "El honor de las injurias" presenta las imágenes menos vistas de las calles de un atípico Madrid de la Guerra.

Carlos García-Alix: "El personaje llegó a través de un libro, obra de un periodista y escritor, que se llamaba Eduardo de Guzmán. Había dirigido durante la Guerra el periódico "Castilla Libre". Y este hombre, en su vejez (el libro se edita en el año 76, una vez muerto Franco), publica una trilogía de memorias, y uno de los libros que componen esta trilogía se llama ***Nosotros, los asesinos***. Ahí, Eduardo de Guzmán narra su cautiverio en Almagro 36. Cuenta que durante un tiempo comparte la celda donde está Felipe Sandoval. Habla de él, no mucho, marca mucho las distancias, deja desde el principio muy claro que es un personaje que no le guarda ningún afecto ni ninguna valoración, a pesar de ser un compañero, y sugiere que hay algo oscuro, aunque no lo menciona, en su pasado. Le llama estafador, en un momento dado. Y narra cómo fue su muerte, cómo fue su suicidio en esta comisaría. Aquello me impactó, me llamó mucho la atención, ese personaje que moría repudiado por sus compañeros, y golpeado también salvajemente por sus enemigos.

Luego permanecí alerta, y empezaron a salirme otras noticias de él. Hubo una que lo vinculaba al "Cinema Europa" de la calle Bravo Murillo, de Cuatro Caminos, que fue realmente para mí el punto de no retorno. Era un cine para mí también muy emblemático, era un cine de mi infancia, era el cine más famoso de toda la barriada, y descubrir a Sandoval en el cine Europa... hizo que, de alguna manera, fuera como un encuentro entre mi pasado y el suyo, yo también tenía un pasado en ese

barrio, yo también tenía un pasado en ese cine, y por lo tanto aquello me amplió mucho más mi interés por él.

Lo que ocurre es que llegó un momento en que, bien fuera en los libros de Historia, o en los libros de Literatura, no había nada más que yo pudiera conocer. No había apenas una información relativa a Felipe Sandoval. Entonces es cuando acudí por primera vez al Archivo Histórico Nacional, y fue en estos fondos donde pude retomar su rastro con una gran intensidad. Pude conocer, gracias a la Audiencia Territorial Criminal de Madrid, su época de atracador en los años 30. Me di cuenta de que lo que decían los compañeros que hablaron de él, que hablaron bastantes compañeros, era incierto absolutamente. Él nunca fue un 'chorizo' vulgar, él no era un atracador común. Él era un militante revolucionario, en la misma estela que podían estar un Durruti o un García Oliver, que también atracaron el Banco de Gijón y nadie se llama a escándalo. Entonces me di cuenta de que hasta la propia intrahistoria de ellos mismos, de alguna manera, rehuía un poco al personaje. A partir de ahí se convirtió su búsqueda en una obsesión por darle cuerpo y poder conocer con detalle lo que había sido la vida de este hombre.

Lo hago, además, desde una posición no moral. O tengo muchas dudas con lo que habitualmente, y a la ligera, establecemos juicios morales. Indudablemente, Sandoval mata. Pero al hombre que decide en un despacho bombardear a la población civil no le doy una mayor cualidad moral. Por lo tanto mis problemas no se situaban en si Sandoval era bueno o malo. Lo que pretendía era que, profundizando en él, o siguiendo una microhistoria, esa microhistoria me devolviera un retrato más global, más amplio, más completo. La mirada sobre Sandoval es una mirada sobre una historia muy pequeña, pequeña en el sentido de que es una historia individual, muy personal, pero que creo que revela, si queréis, nuestro rostro más duro. No el rostro del anarquismo, ni el rostro del comunismo, ni el rostro de la república, sino que yo creo que revela un rostro común a todos, aunque sea el rostro que nunca queremos ver, o que sólo queremos ver en el rostro del enemigo.

Es imposible, de alguna manera, establecer una memoria común. Nunca podrá ser igual la memoria de un carcelero, que la de un preso. No hay posibilidad de decir: Tenemos una memoria común. Lo que creo que hay son muchos relatos. Y, afortunadamente, cuantos más relatos haya, podremos establecer, de alguna manera, un cierto relato común, una cierta literatura que nos devuelve el rostro de lo que fuimos. Sé que es incómodo, pero creo que la única manera en la que podemos avanzar es saber que tenemos que vivir con verdades contrapuestas.

Mi formación cinematográfica la puedo situar, como punto de origen, en las primeras veces que fui al cine o las primeras películas que recordamos. Yo recuerdo especialmente un cine también de la calle Bravo Murillo que se llamaba el "Montija". Tenía mala fama en el barrio, lo llamaban "el palacio de la sífilis", aunque creo que hay muchos cines de Madrid que reciben ese nombre. Ahora hay un centro de alimentación. Pero en este cine recuerdo haber visto "Campanadas a medianoche", de Orson Welles, que lo recuerdo como un acontecimiento, recuerdo haber visto "El tesoro de Sierra Madre", de John Huston. Yo creo que desde entonces el cine siempre ha sido, indudablemente, un elemento que forma parte de la educación sentimental de toda nuestra generación. Empezamos a verlo en blanco y negro, en los cines de barrio, y terminamos viéndolo en grandes pantallas. Otra cosa es el oficio de hacer películas. Yo no soy un cineasta, tampoco soy un escritor, pero el trabajar en esta película durante estos dos años me ha dado un conocimiento más exhaustivo de una serie de procesos. Los he vivido como un descubrimiento, como algo que me ha enriquecido. Tenía una base, y es que soy un artista visual, y por tanto trabajo con lienzos, o sitúo imágenes en un plano, y me muevo con ellas.

Creo que esta película es fundamentalmente de archivo, donde el montaje juega un gran papel. Ha

sido una aventura donde yo, de alguna manera, soy un poco el mascarón de proa, pero ha sido una aventura colectiva, posible gracias a todo un equipo. Ésta es una película de género, o entraría dentro de un género que es el documental, la Guerra Civil, o la Historia Contemporánea Española. Dentro de ese género, Basilio Martín Patino ha sido un referente de primer orden, sobre todo por la libertad. Creo que hay también todo un cine de los que serían los maestros de Basilio, como Joris Ivens, y su película "Tierra de España", como Roman Karmen, como Rossif, y su película "Morir en Madrid". Siempre formamos parte de una tradición, al igual que con los cuadros y los libros, todos tenemos padres y abuelos.

Hemos diseccionado cientos y cientos de películas. Tuvimos la idea, desde un principio, de no recurrir a entrevistas. Quería que la historia se construyera como una fábula y que diera todo el sentido de la época, toda la estética de la época, todo ese aroma que tienen los años 20-30. Nos vimos obligados a manejar desde "La verbena de la paloma", donde viene la actuación en París, "El vampiro de Düsseldorf", películas de gángsteres uruguayas, mexicanas, "A propósito de Niza", de Jean Vigo. Era una especie de ***collage***, un 'recorto y pego', que ha sido de una exhaustividad impresionante. Y de alguna manera yo también hacía mis propios homenajes a un cine que me entusiasma, y con el que no tenía ningún prejuicio en pedir prestados una serie de planos. Tuvimos también un trabajo de documentación fotográfica de primer orden. De las cosas que me siento más orgulloso es de poder mostrar en esta película, imágenes que sé que no se han visto nunca, que pudimos llegar a ellas gracias al Archivo Histórico Nacional, y unos depósitos de fotografía que se llamaban "Las cajas, 1800", que fue un auténtico tesoro y que en el Archivo tuvieron la amabilidad de digitalizarlo a una gran calidad, y de brindarnos su utilización. Dentro de lo que cabe siempre teníamos la intención de ofrecer una imaginería nueva, o un poco distinta, de lo que fue esta época. No queríamos caer en una fotografía que, aunque fuera muy buena, estuviese muy trillada, como puede ser la fotografía de Robert Capa o determinada fotografía de guerra.

Independientemente de las bellezas estratégicas, o de nuestras utopías, o de nuestros sueños, lo que veo que el siglo XX nos va poniendo delante de las narices, es que cuando queremos hacer de la Tierra, el cielo, la solemos hacer el infierno. Y que esto se repite de forma permanente. Creo que es una de las grandes lecciones que nos deja el siglo pasado. Desde ese punto de vista sitúa el conflicto, muchas veces, en que terminas apreciando más, en las personas, sus sentimientos, que sus ideas. Porque las ideas tienen el papel que tienen, ocupan el lugar que tienen, pero yo creo que ya no pueden seguir amparando una praxis que, hoy por hoy, sería una demencia, la de utilizar la violencia como un fin para conquistar unos medios justos. Yo creo que lo que nos muestra la película en gran parte es eso también. Que la violencia, con independencia de su rostro atroz o feo, era un medio lícito para llegar a algún sitio. El problema es que no hemos llegado a ningún sitio a día de hoy, y no ha sido por falta de aplicarnos en la tarea de ejercer la violencia".

01/12/2007 Artículo disponible en: http://www.arcadiespada.es/2007/12/01/1-de-diciembre-de-2007/

Querido J:
Estaba viendo el documental de Carlos García-Álix sobre Felipe Sandoval, el pistolero, y no dejaba de pensar en *El misterioso caso alemán,* el libro de Rosa Sala, del que te había anunciado carta. La máxima virtud del trabajo de García-Álix, sobrio y esmerado, es muy paradójica. A medida que la película transcurre, si uno pone la oreja, se escucha como su autor va diciendo por qué habré de estar yo ocupándome ahora de este tipo criminal. El espectador asiente. Es una virtud notable. No es difícil imaginar lo que habría hecho el cine antifascista (también llamado, por lo general, cine español) con la historia de un pistolero anaquista que actuó en épocas de gran violencia política. Para empezar, ipso facto, habría dejado de ser un pistolero y aparecería, en la mejor de las hipótesis, como un ambiguo combatiente por la libertad. En el caso de haber caído en las manos del productor Jaume Roures habría resultado, además, una película puramente diabética: el azúcar mezcla muy bien con la sangre. El mérito de García-Álix es haber hecho el retrato de un criminal, *tout court*, y permitir que el espectador se pregunte por qué pierde el tiempo con criminales, aunque éstos hayan actuado en un tiempo infectadamente romántico.
A pesar de esta épica desnuda, el cineasta no acaba de evitar por completo la tentación de "explicar" el caso Sandoval en razón del ecosistema humillante, indigno de un hombre, donde el pistolero se formó. De ahí el título: *El honor de las injurias*, del que el espectador no comprende toda su completa carga polisémica hasta que no aprende que Las Injurias era el nombre de un terrible arrabal de Madrid. Utilizar "el ambiente" para explicar los comportamientos criminales es el punto de vista dominante, todavía hoy, en la mayor parte del arte y en cualquier forma de sociología, especialmente la periodística. Parece lógico pensar que el lugar donde uno nace y se desarrolla no es del todo indiferente de la conducta que uno lleve en el futuro. Pero ha de tenerse en cuenta que de los miles de habitantes de Las Injurias sólo uno salió hecho un *sandoval*. Y por otro lado, y ciñéndonos a la historia

que nos ocupa: Sandoval logró "salir" de Las Injurias. De hecho empezó a robar en el palacete de un adinerado parisino, donde trabajó de mayordomo; y no robó al señor, sino a una pobre y enamorada criada que, tonta, se lo dio todo.

Sin abandonar "el ambiente" hay otra cuestión que merecería tener, al menos, la misma importancia que las casuchas de Las Injurias. Son las ideas. Es decir, aquello que, generalmente, suele aportar el grupo, entendiendo por grupo los compañeros de escuela, de barrio, los amigos o los familiares al margen de la madre, el padre y los abuelos. En la peripecia de Felipe Sandoval, como en tantas otras de su estilo, el impacto negativo de las ideas queda escasamente subrayado. La "acción directa" del anarquismo, el terrorismo, al fin, fue una de las más catastróficas ideas decimonónicas. El anarquismo tiene su versión amable, ligada a los falansterios, al naturismo y a cualquier forma de vegetalidad. Pero ni siquiera esa versión, que convive sin demasiados aspavientos con la radicalidad terrorista y el brusco ademán de la sangre, escapa de la infección global de la idea: la superstición de que el mundo puede cambiar de golpe.

Todas las circunstancias ambientales, sumadas y tejidas, no acaban de explicar, sin embargo, los crímenes de Felipe Sandoval. ¡Quia! El crimen estaría, entonces, al alcance de todos los españoles. Pero es que, además, está el misterioso caso alemán. El propósito de Rosa Sala, a través del elegante ensayo que ha publicado Alba es "llamar a la literatura a declarar" en un nuevo juicio contra el régimen nazi, para ver si de la declaración surge una posibilidad de comprensión del crimen. La comprensión está, obviamente, emparentada con la pregunta que éticos y estéticos de toda condición llevan haciéndose desde Auschwitz: ¿cómo es posible que por la mañana se dedicaran a gasear judíos y por la tarde escucharan a Bach, acariciando los rubios rizos de los hijitos tendidos sobre su regazo? Basta mirarla para darse cuenta de que la pregunta tiene la misma raíz que el supuesto honor de Las Injurias, y la posibilidad de que el barrio de charcas y adobe moviese el brazo asesino de Sandoval. Dado que el ambiente hace al hombre, la pregunta alemana es obvia: ¿cómo es posible que de un gabinete mecido por Bach surja un monstruo?

Es una pregunta cuya innoble simpleza me ha llamado siempre la atención. En primer lugar por lo que tenga que ver la música de Bach con la bondad y la piedad. La música se limita a organizar el espacio, sin contaminarse con lo que suceda en él. Al revés: lo que se contamina de ella es lo que sucede. Basta elegir el fragmento de sonata más delicado y ponerlo como banda sonora de la escena de un crimen atroz. Resulta, créeme. Queda un crimen muy bonito. Un café irlandés. Luego haz la prueba con la filmación de un instante de amor. Imperial, también. La música es como el color negro.

La pregunta sobre la inexplicable maldad de los estetas implica también una premisa inesperada. Entre los nazis no había *sandovales*. Es extraordinariamente significativo que la imagen dominante del asesino nazi nunca haya estado asociada a la gentuza. Al lumpen *Beleidigungen*, que es como se dice *injurias* en la lengua de Herder. Al parecer en los crematorios, y según el cromo disponible, oficiaban ángeles repeinados, luzbeles bellísimos y querubines endecasílabos. Eso sí: de vez en cuando echaban mano de un judío agonizante para los trabajos más manuales. No dudo, con Rosa Sala, que la *bildung*, ese gusto por la educación y la cultura gratuitas, desligadas de la rentabilidad inmediata, puro placer de saber, arraigó en Alemania más que en ningún otra parte del continente. ¿Pero nadie recogía la basura, aunque fuera tocando la armónica? No hay duda de que el crimen nazi tiene graves problemas "de ambiente".

Por suerte, el ensayo de Rosa Sala no se deja deslumbrar por los tópicos y avanza en una dirección ambiental interesante, a la busca y captura de las ideas malignas que la literatura (es decir, el único arte que podía transportarlas) diseminó en torno al caso alemán. Entre ellas, desde luego, la evidencia de que lo Ario era la superación de lo heleno y lo germánico, la ardiente fluidez con que el Destino alemán

debía expandirse entre la bárbara civilización, la Mayúscula superioridad de la lengua propia a la hora de exhibir las obras del espíritu, o cómo el Judío acabó desplazando al Francés en los arquetipos negativos del pueblo. Su viaje, limpio y lúcido, tiene un par de momentos extraordinarios y pedagógicos. El primero cuando observa que los alemanes dejaron de reír y que el único que lo hacía, el judío Heine, maestro de nuestro Julio Camba, tuvo que exiliarse para seguir viviendo. No hay humor en el misterioso caso. Y no hay, tampoco, realismo. Escribe Rosa Sala: “Hasta la unificación de 1871, Alemania fue, en definitiva un pueblo sin mirada para el presente. ¿Cómo esperar de él que fuera realista? Necesitaba, más que ningún otro, que la literatura le proveyera de ficciones.”
Al crimen le sucede lo mismo.
Sigue con salud
A

diciembre 1, 2007 | Filed Under Diarios 2004-2007, El Mundo/El Correo Catalán

31/12/2007 Publicado en *Letras Libres* (http://www.letraslibres.com)

El detective y la muerte

El detective y la muerte

Félix Romeo

Ha nacido en uno de los barrios más pobres de Madrid, Las Injurias. Pobre de mierda hasta las rodillas. Pobre de hambre permanente. Pobre de entender que haya gente que quiera reventar la realidad. Ha conseguido escapar. Es camarero. Criado de nobles. En las primeras fotografías de adulto se puede ver que tiene vocación de dandi. Lleva sombrero de ala. No es guapo, ni mucho menos, pero gusta a las mujeres. Es en París donde comete su primer delito conocido: estafa a una de sus amantes para largarse con su verdadero amor. Ella también es española y ha vivido en la mugre de los barrios de inmigrantes: si la mierda no llega hasta las rodillas es por poco. Es expulsado de Francia, aunque volverá siempre que quiera. Volverá a arengar en los mítines, que también son bailes y cuplés.

En los cafés de Barcelona abraza la fe anarquista y se convierte en uno de sus predicadores. No tiene mucha imaginación, pero sin duda cree y consigue insuflar la fe. En la calle y en la cárcel se labra una reputación. Es un hueso duro. Ha salido de la misma mierda. Vuelve a Madrid como jefe anarquista, en la órbita de los Ascaso, los primos Joaquín y Francisco: se dedica a los atracos. Dinero para una revolución que no puede esperar más. Roba, roba y roba. Aparece mucho en los periódicos, un tipo peligroso que resulta atractivo también para la prensa: un bandolero que roba a los ricos para dárselo a los pobres. Aunque los pobres no son exactamente los pobres sino el sindicato revolucionario anarquista.

La policía está desesperada. Le conocen como “Doctor Muñiz”. Muchas veces detienen a sus compinches, pero él se escabulle. La República no puede soportar el caos. Su detención es un gran éxito policial. La amnistía tras la victoria del Frente Popular le pone de nuevo en la calle. Es

un héroe anarquista y enseguida asume responsabilidades en el sindicato. Cuando meses más tarde se produce la sublevación franquista y empieza la guerra, se convierte en uno de los ejecutores de la "inteligencia" anarquista. Madrid no ha caído, pero no hay un mando único republicano. Los anarquistas creen que ha llegado el momento de hacer la revolución. Sí, en mitad de la guerra, ¿cuándo si no? Su cuartel general es la checa del cinema Europa. Vuelve a la cárcel, esta vez como mando, y organiza una matanza: conoce la cárcel palmo a palmo y consigue camuflar su acción para que parezca un accidente. Mata, mata y mata.

La incorporación de la CNT al gobierno hace que modere sus ejecuciones. Vive con su madre en un piso del ensanche madrileño. Al acabar la guerra intenta escapar, pero no tiene suerte. En los campos de detención del Levante, aunque ha tratado de borrar sus huellas, es entregado por alguien que le conoce e intenta salvar su pellejo.

De nuevo en la cárcel. Se ha curtido en ellas pero no aguanta los interrogatorios franquistas: su cuerpo está muy castigado, desde hace tiempo, por la enfermedad. Delata a muchos de sus compañeros. Sabemos que los ha delatado porque escribe una confesión. Conocemos sus crímenes porque los ha contado con su ortografía caótica y con su letra asilvestrada. Sus compañeros le juzgan a gritos en la cárcel y le condenan: traidor, traidor y traidor. Se suicida. Se llamaba Felipe Sandoval.

Carlos García-Alix (León, 1957) cuenta su historia en su primera película, *El honor de Las Injurias*, que consiguió un premio en el Festival de Valladolid. No sé si tendrá distribución en salas. No sé si tendrás que esperar a verla por televisión, casualmente. Cuando veo la película, en un piso, con un aire de clandestinidad, todavía no se sabe qué sucederá con ella. Me resulta extraño tener que escribir con esta incertidumbre de una película tan buena.

Carlos García-Alix es pintor y está obsesionado, o quizá poseído, por el Madrid de la Guerra Civil. Le ha dedicado un libro apasionante, *Madrid-Moscú* (Taric), y muchos cuadros, como los que expuso con el título *Madridgrado*. Hablando de *Madrid-Moscú* con Ignacio Amestoy, Carlos García-Alix se definió como "detective" más que como "arqueólogo". También dijo: "no podemos recordar lo no vivido..., lo que hago es imaginarlo". También dijo que "sí, soy un pintor. Y me interesa poner cara a la historia. No me basta con un dato, quiero ver los rostros. Y darles mi luz, mi color y mi forma". Todas esas afirmaciones sirven para definir su primera película.

El color de *El honor de Las Injurias* es el blanco y negro. La forma es el documental. Carlos García-Alix cuenta con su propia voz su investigación sobre Felipe Sandoval, sí, como el informe de un detective. Esto es lo que he llegado a averiguar: nació aquí, hizo esto, estuvo allí, vio a tal. Diez años de rastreo: archivos, libros, entrevistas, fotografías, películas, bibliotecas, viajes... La película no es moral, allá cada cual con lo que entienda, pero es conmovedora. Y brutal. Y verdadera. Se me encoge el estómago viéndola.

28/11/2007 Artículo disponible en:
http://www.soitu.es/soitu/2007/11/28/info/1196260601_712445.html

Carlos García-Alix recrea el convulso Madrid de los años 30 en una muestra

Madrid.- El artista Carlos García-Alix recrea el convulso Madrid de los años 20 y 30 a través de diversos soportes en la exposición "El honor de Las Injurias", una muestra inaugurada hoy en el Centro Conde Duque de la capital y que tiene a la figura del pistolero anarcosindicalista Felipe Sandoval como hilo conductor.

AMPLIAR FOTO
(EFE)

El artista Carlos García-Alix (i) recrea a través de fotografía, pintura y una proyección los años 20 y 30 del pasado siglo en la exposición "El honor de las injurias".

La exposición, que estará abierta al público hasta el 20 de enero, se compone de textos y pinturas de García-Alix, fotografías y archivos históricos, obras de otros artistas y proyecciones que recorren la época de agitación social durante la II República y el estallido de la Guerra Civil.

"El honor de las Injurias" es una "exposición de autor" fruto de la "obsesión" de García-Alix por la investigación biográfica sobre la "fascinante y terrible" figura de Felipe Sandoval, según ha dicho el artista leonés en la presentación de la muestra.

Bandido, pistolero y policía de la revolución de la CNT, Sandoval representa "el lado más oscuro del proyecto revolucionario" para García-Alix, quien también le dedicó un documental con el mismo título de la exposición, galardonado con el segundo premio en la sección "Tiempo de Historia" en SEMINCI de Valladolid.

Felipe Sandoval creció en una zona deprimida de la capital, el antiguo barrio madrileño de Las Injurias (en la zona de Cuatro Caminos), y tras estafar a su prometida fue condenado a la cárcel -la "universidad revolucionaria" de la época-, donde abrazó la ideología anarcosindicalista.

El recorrido vital de Sandoval se presenta al visitante en forma de fotografías y documentos extraídos de archivos, y de los textos del "diario de investigación" de García-Alix, recogidos en el libro "El honor de las injurias. Busca y captura de Felipe Sandoval", editado como complemento a la muestra.

Tras ser liberado, Sandoval ejerció como "hombre de acción" en Barcelona y en París, ciudades de las que huyó perseguido por las autoridades, hasta establecerse en Madrid en la clandestinidad.

Ya en la capital se convirtió en el "enemigo número uno de la policía republicana", al copar con sus espectaculares atracos a bancos y particulares las portadas de los periódicos de la época, expuestas en la muestra.

Además de aportar imágenes inéditas por "estar encerradas en los archivos" -según García-Alix-, la exposición completa el poliédrico retrato de Sandoval con las obras aportadas por otros artistas como las fotografías de Andrea Santaolaya y Leticia Felgueroso"; el grafismo de Miguel Astasio o Miguel Sarró (Mutis)""; las pinturas de Mariana Laín" y Arturo Marian Llanos"; y los collages de Sean Mackaoui.

28/10/2007 Artículo disponible en:
http://elpais.com/diario/2007/10/28/domingo/1193543555_850215.html

El verdugo anarquista

Un documental rescata las andanzas de Felipe Sandoval, asesino, atracador y libertario

ROCÍO GARCÍA

La venganza fue uno de los ejes de su vida. La sombra más profunda de una derrota. Nacido pobre en el barrio de las Injurias de Madrid, de padre desconocido, fue albañil, ayuda de cámara en una noble familia de París, atracador, anarquista y delator. Felipe Sandoval, conocido como Doctor Muñiz, fue el verdugo revolucionario en los años de la Guerra Civil en Madrid. Dirigente de la temida checa anarquista, centro policial instalado en el Cinema Europa del barrio de Cuatro Caminos, ocupó portadas de los periódicos de la época. *El honor de las injurias*, largometraje documental dirigido por el pintor y escritor Carlos García Alix (León, 1957), rescata la figura de este hombre alto, famélico, de manos grandes, cortés, reservado, siempre vestido de gris o negro, que se convirtió en toda una leyenda al más puro estilo gansteril. A sus 52 años, Sandoval ya era un hombre envejecido y gravemente enfermo de tuberculosis. Detenido nada más acabar la Guerra Civil, se quitó la vida y nadie reclamó su cadáver. El 6 de julio de 1939 fue enterrado en una tumba de tercera del cementerio del Este, en Madrid. Había nacido el 26 de mayo de 1886 en el barrio de las Injurias. Madrid estaba de fiesta. Nueve días antes había nacido el heredero a la corona, que luego llegaría a reinar bajo el nombre de Alfonso XIII. *El honor de las injurias* se estrena el próximo martes en la Semana de Cine de Valladolid (Seminci), dentro de la sección Tiempo de Historia.

Repudiado por sus compañeros, le acusaron de traidor y canalla. No dejó que le juzgaran, fue el asesino de sí mismo

Organizó el asalto de la cárcel Modelo de Madrid, en 1936, que terminó en matanza de políticos de la derecha

Han sido años y años de obsesión, de investigación, de búsqueda de documentos y fotos en los archivos más importantes de España, y también en París y Amsterdam. En 1998, en el Archivo de la Causa General, cuando este organismo no era público, encontró García Alix la pieza clave de la investigación, el hilo conductor del filme: la confesión manuscrita de Felipe Sandoval, preso en la Brigada de la División de Investigación Política, en la calle de Almagro de Madrid, pocos días después de la derrota de los republicanos. "¡Felipe Sandoval!, ¡el Doctor Muñiz!, el más peligroso atracador y pistolero, un asesino y un gánster que muy pronto recibirá su merecido", exclaman triunfantes los policías que en la madrugada del 16 de junio de 1939 llegan al número 36 de la calle de Almagro con la conocida como "Expedición de los 101": los más buscados, los más odiados, dirigentes políticos y sindicales, diputados, gobernadores, alcaldes, periodistas... Entre ellos, Felipe Sandoval. Le obligaron a recordar quién era. Y lo hizo. A lo largo de 63 folios, el Doctor Muñiz relata su vida. "Los anarquistas somos la hostia, compañero. Sabemos retorcernos el corazón si hace falta para cumplir nuestro deber revolucionario. Lo que esos jovencitos comunistas que presumen de coraje no se atreven a hacer, aquí está el viejo Felipe, anarquista, dispuesto a hacerlo en bien de nuestros sagrados ideales. Aunque el corazón se me salga por la boca". Su confesión le costó la vida. Fue repudiado por sus compañeros, que le acusaron de traidor y canalla, y por la propia policía, que

no se dio por satisfecha. No dio opción a los hombres que tenían que juzgarle. Él fue su propio juez y su verdugo, el asesino de sí mismo, relata García Alix en el documental.

La leyenda viene de atrás. De tiro fácil y decidido, Sandoval es el protagonista de un largo e interminable ajuste de cuentas. Ya en 1919, la tentativa de fuga de una prisión de Barcelona, en la que cumplía pena por un robo, acabó en una tremenda paliza que le desfiguró su rostro y le marcó de por vida. Metido de lleno en el activismo revolucionario anarquista, su primer golpe lo realiza en 1932, en el domicilio de Agapito Velasco, un abastecedor municipal al que acusa de quedarse con el dinero de los comedores de Asistencia Social. En compañía de otros tres hombres, le roban 35.000 pesetas. Toda la prensa se hace eco de la noticia y publica una vieja fotografía policial. Le presentan como el gánster del momento, el "enemigo público número uno". El Doctor Muñiz se hace popular entre los madrileños.

Como si de un verdadero Al Capone se tratara, el Doctor Muñiz, meses más tarde, al frente de un nuevo grupo, prepara su golpe maestro. En diez minutos, el 8 de abril de 1933, Sandoval atraca, al más puro estilo de Chicago, una oficina del Banco de Vizcaya, entre las calles de Fuencarral y Manuela Malasaña. En esta ocasión se llevaron 40.000 pesetas. A su siguiente víctima la escoge entre lo más selecto de la sociedad madrileña: Juan Pérez de Seoane, el conde de Riudoms, a quien asalta en la carretera de Burgos cuando el viejo monárquico huye en coche, con su familia y sus pertenencias, al exilio. Días más tarde, la Guardia Civil le detiene en la estación de Atocha. Preso en la cárcel de Colmenar, necesitó pocos meses para preparar de nuevo su fuga.

Sandoval fue el organizador del asalto y la quema de la cárcel Modelo de Madrid, el 22 de agosto de 1936, que terminó con la matanza de conocidos políticos de derechas y provocó un tremendo *shock* en la República. Al día siguiente se crearon los tribunales populares ("quiero hacer constar que no tiré un solo tiro en tan lamentable suceso, lo que juro ante Dios y ante los hombres que me tienen que juzgar", afirma Sandoval en su confesión).

El honor de las injurias, narrado por el propio García Alix y realizado como si de un *collage* se tratara, es una producción de Guillermo Salafranca, de la productora No Hay Penas. *El honor de las injurias*, realizado en un 80% con material de archivo, nace de una obsesión, la de García Alix, por un personaje de quien lo primero que supo fue su muerte en *Nosotros los asesinos*, un libro del periodista anarquista Eduardo de Guzmán. Decidió seguir su rastro. "Ir a los archivos es como ir de pesca. Hay que ir cada día. Echas la caña a ver si pican". Han sido años de luces y sombras. Y Madrid, al fondo como homenaje. Todavía recuerda García Alix cuando descubrió que Sandoval había estado tan unido al Cinema Europa, el cine de la calle de Bravo Murillo de Madrid donde él de pequeño se tragaba sesiones dobles, y que en los últimos años de la Guerra Civil se había convertido en una gran tribuna -"allí habló Unamuno, Pasionaria, José Antonio, los anarquistas"-. Y cuando supo que el último asesinato del Doctor Muñiz fue el de Ruiz Egea, el bibliotecario de la glorieta de Cuatro Caminos, de donde él todavía conserva su carné de 1974.

"No hay revolución sin verdugos. Poner el foco en el verdugo es la parte más fea y dolorosa. Sandoval fue un verdugo al servicio de la revolución. Hoy es muy difícil comprender el grado de violencia feroz que asolaba España. Mi lucha ha sido no caer en buenos y malos. Es una historia de venganza", explica este realizador, que confiesa su simpatía profunda por el anarquismo.

Otros

Artículo disponible en:
http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/12/23/lujos_papel/1072196215.html

MADRID - MOSCÚ´

El viaje literario del pintor Carlos García-Alíx

El pintor Carlos García-Alix realiza un viaje por los días convulsos del Madrid de la Guerra Civil y el Moscú estalinista de los años treinta en el libro `Madrid-Moscú´ (T Ediciones), en el que, junto a las pinturas y dibujos del artista, la literatura desempeña un papel decisivo.

La obra se completa con fotografías, libros, revistas de la época, ediciones raras y documentos reunidos por García Alix, al que Juan Manuel Bonet, director del Museo Reina Sofía y autor del prólogo, define como "pintor sabio y sobrio que conoce tan bien la moderna tradición figurativa".

Una de las obras del pintor (ELMUNDOLIBRO)

NOTICIAS RELACIONADAS

Reflejo de un mundo real y onírico

Las obras de Carlos García-Alix (León 1957) se mueven dentro de un mundo realista donde también asoma lo onírico. La narración es la base de su creación pictórica, basándose en historias que suele desarrollar en series cerradas en cada una de sus exposiciones.
El retrato es en García-Alix otro de los puntos fuertes, creando personajes trágicos que se mueven en unas coordenadas con referencias en el expresionismo alemán de la primera mitad del siglo XX, así como en el Solana costumbrista. Su pincelada fuerte y dura, la gama apagada de sus colores contribuyen a resaltar la narración de historias oscuras que parten de un relato, una noticia, un hecho histórico.

Ambivalente

A mitad de camino entre un catálogo de arte y una recopilación histórica, "Madrid-Moscú" incorpora textos de destacados colaboradores, así como una selección de fragmentos representativos de cerca de cincuenta autores testigos de la época, desde Trotsky o Ehrenburg a Hemingway o Arthur Koestler, pasando por Alberti, Agustín de Foxá, Ramón J. Sender, Marcel Rosenberg, Miguel Hernández o Arturo Barea.
Junto a estos textos, artistas actuales cercanos al autor, que utilizan diferentes lenguajes de creación como pintura, escultura, fotografía o collages, conforman un "gabinete" cuyo nexo de unión es su particular acercamiento al mundo "de lo ruso".

Una novela pintada

Carlos García-Alix desarrolla desde hace años un proyecto singular de "novela pintada", una recreación de un tiempo y un espacio muy definido: los años treinta, con algunos de sus protagonistas más destacados.
El diseño de este singular libro, realizado por Mauricio d'Ors y Javier Lerín, responde al espíritu y estética planteado por el autor, en el que junto a su modernidad incorpora referencias tipográficas de los años treinta.
Con `Madrid-Moscú´, "T Ediciones" emprende una iniciativa cuyo objetivo es poner en manos de creadores de todas las disciplinas los medios necesarios para que puedan publicar sobre papel sus proyectos.

14/03/2009 Artículo disponible en:
http://elpais.com/diario/2009/03/14/babelia/1236989175_850215.html

Zambra de la revolución

CARLOS GARCÍA-ALIX

El librero Manuel Romaní debió de maldecir el día en que el fotógrafo Alfonso Sánchez Portela se adentró en la iglesia del Carmen de Madrid y les invitó a comparecer ante el objetivo de su cámara. La difusión de aquella imagen resultó demoledora para el Gobierno republicano, que se afanaba en poner sordina al caos de su retaguardia.

El 15 de diciembre de 1939 el librero Manuel Romaní fue conducido desde la prisión madrileña de Torrijos al Palacio de Justicia. Allí compareció ante Eusebio Rams, fiscal secretario de la Causa General de Madrid.

Una vez identificado y exhortado a decir verdad lo enfrentaron a una fotografía. Le preguntaron si se reconocía en el miliciano señalado con el número 4, aquel que tocado con bonete clerical se asoma con gesto bufo sobre un túmulo improvisado de calaveras.

No era la primera vez que la estampa servía como prueba acusadora. Al contemplar de nuevo aquel instante de su pasado, Romaní debió de maldecir el día en que el fotógrafo Alfonso Sánchez Portela se adentró en la iglesia del Carmen y les invitó a comparecer ante el objetivo de su cámara.

Dos días después, el 1 de agosto de 1936, publicaba la fotografía el *Abc* "republicano y de izquierdas". La ofrecía con generosidad, a media página, y con un pie que rezaba: "Las milicias de la CNT, que se incautaron de la iglesia del Carmen, han realizado ayer interesantes hallazgos en la cripta de dicho templo".

La difusión de aquella imagen resultó demoledora para el Gobierno republicano, que se afanaba en poner sordina al caos de su retaguardia. Aquello, más que una incautación revolucionaria, parecía una jarana de carnaval salida del pincel del pintor Solana. No faltaba ni la escoba. Para más inri en el centro de la fotografía destacaba una mujer vestida de bailarina y adornada con unos grandes pendientes de gitana.

Romaní reconoció a preguntas del fiscal que en la iglesia se admitían denuncias contra personas de derechas que eran detenidas y encerradas en las capillas laterales del templo. Sólo en una ocasión, reconoció, se había dado "el paseo" a un detenido, un falangista gallego que vivía escondido en una pensión de la misma calle del Carmen.

Una vez más, negó su participación en el crimen. Y como avalista de su conducta y de su verdad reclamó el testimonio de Manuel González, un sacerdote de cuarenta y tres años detenido en los primeros días de agosto y que a pesar de ser sentenciado a muerte por el jefe del "grupo de custodia de la iglesia del Carmen", salvó la vida in extremis. El milagro, pues así lo debió de considerar el sacerdote, se produjo cuando los milicianos se negaron a cumplir la orden y exigieron su revocación por escrito.

El sacerdote acudió a declarar días después de que lo hiciera Manuel Romaní, concretamente el 25 de diciembre de 1939. La primera Navidad nacionalcatólica del Madrid de posguerra.

El sacerdote identificó en la fotografía a los milicianos que arrostraban las acusaciones más graves, confirmó sus nombres y apellidos, y antes de detenerse en el juicio que le merecía la ejecutoria de cada uno, recordó que tal como había contado Manuel Romaní, la pasión asamblearia de aquellos anarquistas le salvó la vida.

Sabía muy bien, y no hacía falta que se lo recordara el fiscal, que la mayoría de ellos se contaban entre quienes derribaron a golpes de pico y hacha la puerta de la iglesia para a continuación y sin darse tregua,

mutilar todos los cristos, vírgenes y santos que encontraron. El asalto a los cielos de aquel martes 21 de julio tuvo su colofón días más tarde con la exhibición pública de una surtida colección de calaveras, momias y esqueletos desenterrados de la cripta del templo. Las colas para contemplar aquella gesta revolucionaria llegaban hasta la Puerta del Sol.

A los funcionarios judiciales que recogían las declaraciones del sacerdote debía de resultarles raro y sorprendente que, pese a conocer con detalle estos hechos y otros aún más graves, como "el paseo" del falangista, encontrara siempre una virtud que señalar en cada uno de ellos, un hecho que alabar o una disculpa, por mínima que fuera, que mitigara la gravedad de los cargos.

En su defensa recordó al fiscal cómo en una ocasión sus captores se negaron pistola en mano a entregarlo a otro grupo que le buscaba para matarle. Al final los milicianos no tuvieron más remedio que sacarlo de noche y a escondidas de la iglesia y ocultarlo provisionalmente en una checa de confianza, "la checa de listeros", que se encontraba a dos pasos de la iglesia, en el primer piso del número 22 de la calle de la Montera, justo encima de un taxi-baile de mala nota, el Sanghai.

En aquellos días de agosto, la afluencia de público al baile era cada vez más escasa. Tener una checa en el piso superior aflojaba mucho el ánimo de los clientes, y así era difícil mantener el negocio. Cuando el local finalmente cerró sus puertas, algunas chicas, acompañadas de un botones llamado Leandro, se mudaron a vivir con los milicianos de la iglesia. La piedad evangélica de la que hasta entonces había hecho gala el sacerdote parecía ahora flaquearle al recordarlo.

A Carmen Corao, bailarina de dieciocho años conocida como "la Chula" y señalada en la fotografía con el número 10, la presentó bajo una luz turbia y amarilla. "Mujer provocativa, incitante y de peligro, no tenía corazón para los que eran llevados a la iglesia... Cuando me llevaron para fusilarme, le dijo a Leandro: 'Ven, que esta noche tenemos un gran gato".

Carmen era novia de Ramón, un miliciano de diecinueve años sobrado de arrojo pero de escaso entendimiento. En la fotografía aparece señalado con el número 1, presumiendo feliz del fusil ganado en el asalto a los cuarteles. A diferencia de Romaní, Ramón reconoció ante el fiscal ser uno de los que viajaban en el coche que llevó al matadero de la pradera de San Isidro a Víctor Muñoz Baijón, el falangista detenido en la pensión Torío.

El sacerdote sin embargo no tenía motivo alguno de queja: "Desde el principio lo vi en buena disposición hacia mí y después, con el tiempo, siempre me trató con respeto y hasta con cariño". Lo único que le reprochaba con dolor era su sometimiento a los caprichos de Carmen, como aquello de hacer instalar en la iglesia una radio que sólo sintonizaba rumbas, pasodobles y otras piezas por el estilo. "En unión de la Carmen con frecuencia bailaban en la iglesia y allí dormían juntos para escándalo, que por fin pude evitar".

El escándalo no lo evitó tanto el sacerdote como la regional de CNT, que a finales de agosto y con la mosca tras la oreja por las noticias que llegaban de la iglesia del Carmen llamó a capítulo a los milicianos y descubrió que los carnés del sindicato que presentaban eran falsos.

Tirando del hilo descubrieron que el jefe del grupo, "el Olmeda", el número 5 de la fotografía, los fabricaba y expedía a su libre albedrío, se incautaba de las cuotas y, lo que era más grave, se había apoderado de las alhajas incautadas en la iglesia. La respuesta de la CNT fue fulminante: detuvieron a todos los milicianos de la iglesia del Carmen y tras un juicio sumarísimo en el que no dejó de aparecer la foto de Alfonso, los mandaron a la cárcel de Porlier. El Olmeda y su novia, otra bailarina del taxi-baile llamada "la Patro", fueron fusilados contra las tapias del cementerio de Aravaca; los milicianos, enviados al frente; y la iglesia del Carmen puesta bajo la tutela y custodia de Manuel González, el sacerdote que había convivido con ellos.

Carlos García-Alix (León, 1958) es pintor y director del documental *El honor de las injurias.*

EXPOSICIÓN

http://www.esmadrid.com/condeduque/cargarFichaEvento.do;jsessionid=216E9301F904FF4827CFCB89B02254CB.APP1?anio=2008&texto=&identificador=266321&idSala=0&fechaDesde=&idCategoria=0&fechaHasta=

AGENDA

El honor de las Injurias. Busca y captura de Felipe Sandoval. Carlos Garcia-Alix

Fecha: 28 de noviembre de 2007 al 20 de enero de 2008
Lugar: Conde Duque - Museo de Arte Contemporáneo
Tipo: Exposiciones

La muestra permanecerá en el Espacio Dos del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) hasta el 20 de enero.

Realidad y ficción son, entre otros muchos, dos aspectos fundamentales de esta singular exposición que se inscribe cronológicamente dentro de una serie de exposiciones que el Museo ha dedicado al tiempo de las *vanguardias históricas*. Asimismo, la muestra es el último peldaño de la serie de exposiciones de Carlos García-Alix en las que ha retratado el mismo tiempo, aunque con otros temas principales, como son: *Noticias de Madridgrado y otras fantasmagorías (2001), Frederic Feldman (El hombre invisible) (2002) o Madrid-Moscú (2004).*

Para esta creación artística, a mitad de camino entre la historia y la ficción, Carlos García-Alix plantea un proyecto coral en el que el resultado de sus investigaciones históricas sobre aquellos años, sus protagonistas y lugares más singulares -el barrio de Tetuán y Bravo Murillo- interactúan con el trabajo de una selección de artistas que ha invitado personalmente a participar en el proyecto expositivo: Andrea Santolaya, Leticia Felgueroso, Juan Astasio, Miguel Sarró (Mutis), Mariana Laín, Arturo Marian Llanos, Sergio Sanz, Sean Mackaoui y Marcos Flórez. La investigación que ha realizado Carlos García-Alix para crear esta exposición se amplía, en esta ocasión con un guión y la realización de una pieza audiovisual titulada asimismo, *El honor de las Injurias*, que fue presentada en la última edición de la Seminci, en Valladolid.

Esta búsqueda y recreación de contenidos artísticos que lleva a cabo Carlos García-Alix ?han constituido ?en palabras del crítico Juan Manuel Bonet? otros tantos peldaños en un proceso de asunción, mediante la pintura, de una historia patria con epicentro en la Guerra Civil, una historia en la que se repiten nombres como los de Pedro Luis Gálvez, Agapito García Atadell, Felipe Sandoval, Margarita Nelken o Helios Gómez... peldaños en un proceso de reconstrucción de los años treinta, un periodo que realmente lleva años obsesionando a Carlos García-Alix?.

En definitiva, se trata del retrato de un personaje y una época que ha permitido al Museo de Arte Contemporáneo organizar y producir una exposición singular que, en el cruce de la realidad y la ficción, el relato, la plástica y la literatura, la mezcla de géneros, en definitiva, nos sumerge en un tiempo fascinante, aunque ya lejano que nos permite esta nueva mirada sobre acontecimientos, personajes y situaciones que todavía nos conmueven poderosamente. Un ?viaje al pasado, el regreso a un lugar cuya memoria se desdibuja en el tiempo ?y que como escribe el propio Carlos García-Alix? se ha convertido en una constante en mi trabajo. Las razones no son fáciles de explicar. No me mueve la nostalgia de un tiempo perdido, tampoco la intención de establecer juicios políticos o morales sobre sus protagonistas más destacados. No soy historiador y tengo serias dudas sobre lo que muchas veces y a la ligera llamamos ?verdad histórica?.

Carlos García Alix (León, 1954) se forma y desarrolla su labor como pintor en Madrid. Desde los años 80 viene exponiendo regularmente en distintas galerías españolas: galería SEN (Madrid), galería Alejandro Sales (Barcelona), galería Siboney (Santander). Sus obras podemos encontrarlas en distintos museos y colecciones: Biblioteca Nacional, Museo Patio Herreriano de Valladolid, Colección Testimonio de La Caixa, Museo de Arte Contemporáneo (Madrid), Colección Laboratorios SALVAT (Barcelona)... Además de la pintura ha desarrollado una labor siempre cercana al mundo gráfico y editorial. *El Canto de la Tripulación, El Europeo, Refractor, El gato encerrado*, son algunas de las publicaciones en las que ha colaborado. En 2004 ha publicado el libro Madrid-Moscú, galardonado con el 2º Premio a la Edición de Libros de Arte del Ministerio de Cultura.

Acompaña a la muestra un catálogo-libro editado por T Ediciones con un exquisito y cuidado diseño realizado por Mauricio D´Ors, reflejo de la odisea narrativa y visual de Carlos García-Alix.

El honor de Las Injurias. Busca y captura de Felipe Sandoval es el título de la última creación de Carlos García-Alix. Desde hace casi una década, este artista lleva a cabo un proceso de investigación documental con el fin de recrear plástica y literariamente la imagen del Madrid de los años veinte y treinta. Esta exposición reconstruye aquellos años, además de la vida y destino de uno de sus protagonistas más desconocidos, Felipe Sandoval, un hombre de acción del anarcosindicalismo madrileño durante la Segunda República y atrabiliario personaje de biografía convulsa.

El título de esta muestra alude a un doble retrato: primero, el de un enclave urbano de Madrid, Las Injurias, que daba nombre a uno de los suburbios más degradados que existían en el Madrid de principios del XX, junto al Manzanares y cercano al Matadero. Y, segundo, evoca el paisaje y paisanaje, del que procede aquel atormentado personaje que fue Sandoval, cuya vida acabó trágicamente en 1939.

30/10/2010 Artículo disponible en:
http://www.foroporlamemoria.info/2010/11/matar-al-rey/

Matar al rey

Carlos García-Alix. El País, 30/10/2010 - 1 noviembre 2010

Los “reyes de la pistola obrera de Barcelona”, con Durruti a la cabeza, planearon el magnicidio de Alfonso XIII

CARLOS GARCÍA-ALIX

Anarquistas y delincuentes, los “reyes de la pistola obrera de Barcelona”, con Durruti a la cabeza, planearon el magnicidio de Alfonso XIII. Un episodio rescatado de los archivos de la policía francesa, reconstruido al cumplirse el centenario de la CNT. Varias exposiciones y nuevos títulos abordan el pasado del movimiento libertario español.

Cuando los ejércitos del III Reich tomaron París se apoderaron de los archivos policiales de la Sûreté para utilizarlos con fines represivos. Al retirarse de París las tropas alemanas, los sacaron del país y los distribuyeron en diferentes castillos de Alemania, Silesia y Checoslovaquia. De la eficacia burocrática de la policía francesa da cuenta la magnitud de la documentación, cerca de dos millones de fichas, seis kilómetros lineales de documentos.

Una amplia panorámica del juego, el crimen, los traficantes de armas, de mujeres, de estupefacientes, los anarquistas expropiadores y los estafadores de guante blanco. Entre todos ellos y de manera destacada brillan los extranjeros que llegaron a Francia en el periodo de entreguerras. Sus dossiers son los únicos que cuentan con las correspondientes fotografías de frente y perfil. Aquí encontramos a un grupo selecto de españoles, “los reyes de la pistola obrera de Barcelona”.

Este pomposo título lo inventó uno de ellos, Juan García Oliver, sin lugar a dudas el más audaz y el más capaz de aquellos reyes. Nacido en Reus en 1901 había llegado a París en el invierno de 1925 tras cumplir dos años de condena por el asalto al bar Alhambra de Manresa. Entre sus mesas, pistola en mano, y junto a Francisco Ascaso, acribilló a balazos a cuatro pistoleros del Sindicato Libre, un sindicato amarillo al servicio de la patronal.

Además de hombre de acción, que es como a ellos les gustaba llamarse, García Oliver fue el más ilustrado de los reyes de la pistola obrera. Y no tanto porque años más tarde llegase a ser ministro de Justicia, que no es moco de pavo tratándose de un obrero anarquista, sino porque en su vejez, amarga, exiliada y mexicana, nos dejó un apasionante libro de memorias, una gran novela. El eco de los pasos.

El eco de sus pasos en el París de 1926 va acompañado de los de Buenaventura Durruti, Francisco Ascaso y Gregorio Jover, que llegaron a París en este mismo año tras una larga gira por tierras americanas. Su viaje no tenía más objeto que eludir la implacable persecución policial que padecían.

En el haber de Durruti, Ascaso y Jover figuraban numerosos atracos, como el asalto a la sucursal del Banco de España en Gijón, o acciones justicieras de gran calibre, como la que llevó a cabo Francisco Ascaso al asesinar al cardenal y arzobispo de Zaragoza Juan Soldevilla. Por entonces, en 1923, se hacían llamar los Solidarios.

En Sudamérica, Durruti, Ascaso y Jover se bautizaron como los Errantes. Sus atracos los iniciaron en México, los prosiguieron en Cuba y Chile y finalmente, en febrero de 1925, recalaron en la Argentina.

En Buenos Aires sus primeros golpes fueron en establecimientos de poca monta como las oficinas del tranvía del barrio de Palermo y otras similares de la estación de Caballito. A pesar de la intensa búsqueda por la policía argentina de los autores, identificados gracias a los informes y fotografías remitidos por la policía española, los Errantes ejecutaron su último golpe el 19 de enero de 1926.

El atraco al Banco Argentino de la ciudad de San Martín se realizó a lo grande y las pistolas fueron sustituidas por armas largas. Para la leyenda queda aquel grito ronco con el que Durruti amedrentó a los empleados al entrar en el banco: “¡Al que se mueva, cuatro tiros!”. Minutos después desaparecieron en un potente automóvil con la suma de 64.000 pesos.

A finales de marzo de 1926 los Errantes pusieron fin a su periplo y embarcaron en Montevideo con destino a Europa.

Un mes más tarde atracaron en el puerto de Cherburgo. Viajaban con pasaportes uruguayos falsos. Durruti se hacía llamar Ramón Cotelo, Ascaso Salvador Arévalo y Jover atendía por Vittorio Repetto. Según sus pasaportes todos ellos eran comerciantes de profesión y a tenor del corte de sus trajes y el volumen de sus maletas no parecían marcharles del todo mal los negocios. En París se

alojaron en un piso de alquiler de la Rue Legendre. No tardaron en encontrarse con García Oliver en el café Thermomètre de la plaza de la República.

Tras los abrazos de rigor, García Oliver les informó de la situación de los Solidarios en París y de lo que se traían entre las manos. A través de los anarquistas italianos habían recibido un mensaje de Malatesta pidiéndoles que liquidaran cuanto antes a Mussolini. Sin embargo, y a pesar de haber aceptado la misión, los italianos parecían ahora echarse atrás. Entonces habló Durruti: "Hemos de considerarnos desligados de todo compromiso, de lo que me alegro, pues nos restituye la libertad para darnos un objetivo propio. Y quiero proponeros el objetivo: puesto que el Rey estará en París de paso para Inglaterra, sugiero que analicemos las posibilidades de acabar con él".

Aunque García Oliver escribirá en sus memorias que desde el principio consideró la propuesta como un suicidio, el plan de asesinar a Alfonso XIII fue aceptado por todos.

En la siguiente reunión Durruti los dejó boquiabiertos. Días antes había comprado un imponente Fiat tras pagar 10.000 francos en efectivo. Además había acudido junto con Ascaso a una de las mejores armerías de París, la Maison Vernay-Carron, donde compraron tres Winchester de repetición y cinco revólveres Colt del 45.

Tras su jornada de compras se desplazaron en el Fiat al bosque de Senart para comprobar la eficacia de las armas.

Al finalizar los ejercicios de tiro, Ascaso y Durruti estudiaron el itinerario previsto del Rey por las calles de París y decidieron matarlo en la plaza de la Concordia. Cuando García Oliver preguntó en detalle cómo pensaban realizarlo Durruti le respondió:

"En enfilando hacia el auto del fulano, los cuatro disparáis las armas en fuego cerrado. Yo conduciré el auto y Paco se sentará a mi lado, por si algo me ocurriera, poder tomar la dirección del volante. De salida, por el camino, os vais bajando del auto, cada cual por su lado, como si nada hubiera ocurrido; muerto el rey, concentrémonos todos en Barcelona, sería muy buena salida".

En sus memorias, García Oliver se lamentará de no haber puesto en aquel instante punto final a tan descabellada empresa.

"Así de sencillo: un auto, unos fusiles, unas pistolas y cinco hombres, con Durruti al volante. Parecía darse por descontado que no existiría barrera protectora para los reyes, ni gendarmes ni policías, ni cierre del tránsito por donde sería calculada la ruta. Se descontaba la eficiente preparación de la policía parisiense, que seguramente ya llevaba unos días siguiendo los pasos de los refugiados y anarquistas españoles".

Acertaba. En uno de los papeles incluidos en el dossier Durruti de la Sûreté y con fecha del 24 de junio de 1926, la policía da cuenta al ministro del Interior de la presencia de Durruti en París, así como de la compra del automóvil y de las prácticas de tiro. Igualmente dan los nombres del resto de los implicados en un plan para asesinar al Rey de España en las calles de París.

Al día siguiente Durruti y Ascaso fueron detenidos en su domicilio y gracias al informe de los policías que practicaron la detención sabemos que ambos portaban pistolas Astra 9 milímetros. En el registro de la habitación los policías hallaron en un armario y envueltos en mantas los Winchester y

los revólveres. Inmediatamente los anarquistas españoles fueron conducidos a las dependencias policiales.

En los interrogatorios, Durruti confirmó el proyecto de asesinar al Rey:

“Quiero precisar en este momento que yo actuaba por iniciativa propia. No tengo cómplices. Consideraba que si llegaba a cumplir mi objetivo de matar al rey, provocaría una revolución en España. No es por odio personal al soberano por lo que me proponía actuar, pues lo respeto como hombre pero no como rey y estimo que su desaparición podría ayudar a la salvación de España. No manifesté mi proyecto más que a mi compatriota Ascaso, que, siendo anarquista como yo, no podía sino aprobarlo. Él probablemente me hubiera acompañado, pero no puedo decir que hubiera tomado parte personalmente en la realización del atentado”.

La suerte acompañó a García Oliver, que pudo eludir la acción policial abandonando precipitadamente su domicilio y refugiándose para pasar la noche en un prostíbulo del Temple. A los pocos días, y gracias a la ayuda de anarquistas franceses, pudo trasladarse a Bruselas. Meses después regresaría clandestinamente a España, aunque apenas cruzada la frontera y en las cercanías de Pamplona fue detenido por la Guardia Civil. Permanecería en prisión hasta la proclamación de la República.

Ascaso, Durruti y Jover fueron juzgados en París el 7 de octubre de 1926 y condenados por los delitos de rebelión, tenencia de armas de fuego y uso de documentación falsa.

Las penas fueron muy leves, seis meses de prisión para Ascaso, tres meses para Durruti y dos meses para Jover. El Gobierno francés, tras una dura campaña de agitación por parte de los libertarios franceses, desestimó las solicitudes de extradición de los condenados cursadas por los Gobiernos de España y Argentina.

La suerte del archivo de la Sûreté capturado por los nazis y que custodia los documentos policiales de este regicidio frustrado volvió a cambiar cuando el Ejército ruso tomó Berlín. En 1945-1946 los papeles abandonaron su lujoso alojamiento en los castillos de Silesia y Checoslovaquia y fueron trasladados a un depósito del KGB situado al norte de Moscú. Allí fueron revisados y estudiados todos y cada uno de los dossiers y en sus portadillas estampado el sello de los servicios de documentación soviéticos. Entre 1994 y 2000 el Gobierno ruso devolvió el archivo a su antiguo propietario, el Gobierno francés, que desde entonces lo custodia en el Centro de Archivos Contemporáneos de Fontainebleau. Por su procedencia reciben el nombre de “los fondos de Moscú”.

Documentos y memoria

En Zaragoza se recuerda el centenario del movimiento anarquista con la exposición Tierra y libertad, a cargo de Julián Casanova, que se desarrolla en dos sedes. En el Palacio de Sástago, hasta el 8 de diciembre, un recorrido histórico a través de documentos y fotos inéditos. En el Palacio Montemuzo (hasta el 28 de noviembre) el papel de las mujeres dentro del movimiento. La Confederación Nacional del Trabajo (CNT) ha organizado varias exposiciones itinerantes. www.cnt.es/centenario.

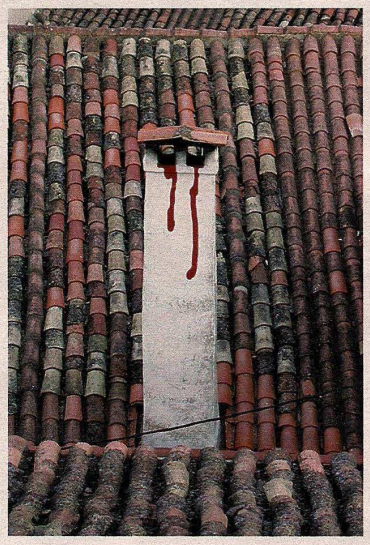
COSTANILLA DE LOS DESAMPARADOS
ANDRÉS TRAPIELLO

EL HONOR DE LAS INJURIAS

Es este extraño título el de un largometraje documental del pintor, y ahora accidentalmente director de cine Carlos García Alix. Usted, lector de esta página, probablemente no podrá ver en una sala de cine esta extraordinaria película, premiada en la reciente Seminci de Valladolid. ¿Por qué no podrá verla? Se lo han explicado a uno una docena de veces, pero no acabo de comprenderlo: según parece es la clase de documental que la gente no está dispuesta a ver. Yo no sé quién decide en nombre de la gente y quién sabe antes que nadie lo que a la gente puede o no gustarle. Si esto fuera exacto no habría habido avances en ningún terreno, ni técnicos ni artísticos, porque a todos nos asustan los cambios y novedades. ¿Quién no le acaba cogiendo cariño a sus viejas pantuflas?

El documental narra la vida de un tal Felipe Sandoval, un pistolero de la CNT, un hombre de acción como se llamaban a sí mismos con orgullo: "nosotros, los terroristas", arengará el cenetista García Oliver, a la sazón ministro de... ¡Justicia!, durante el entierro de Durruti. Sandoval había nacido en el barrio de las Injurias. De este barrio madrileño se muestran algunas fotografías de 1890 a un tiempo estremecedoras y hermosas, si acaso puede serlo la miseria. Baroja habló de las Injurias en *La lucha por la vida*, pero sólo viendo esas imágenes comprende uno que algunos trataran de dinamitar los pilares de una sociedad que trataba peor a sus parias que a los perros de sus jaurías y rehalas.

La película es de una ferocidad y sobriedad narrativa implacables, sin sentimentalismo ni demagogia, y no nos ahorra ni un solo dato: estafas, atracos de bancos, robos en las casas de los aristócratas, asalto e incendio de la cárcel Modelo, trabajo político en las cloacas, asesinatos (alrededor de trescientos cometió Sandoval con sus propias manos) y finalmente su apresamiento por los servicios de inteligencia franquistas (un oxímoron), que lo entregaron a unos policías sedientos de venganza. Estos, en un piso de la calle Almagro, lo torturaron hasta quebrantarle cuerpo y espíritu. Escribió entonces Sandoval la que sería acaso la página más triste de su vida: la confesión de todos crímenes y la delación de sus compañeros, quienes, detenidos en la misma checa secreta, le exigieron, entre insultos, que se quitara la vida si no quería arrastrar tras de sí a más gente, cosa que finalmente hizo arrojándose por una ventana, sin que por ello les evitara la tortura y el pelotón de fusilamiento. Creíamos que ya nos lo habían contado todo de aquellos años y de aquella guerra, pero no es menos cierto tampoco que casi siempre nos lo han contado... mal. Es preciso comenzar desde el principio, sin juzgar, sin dejarse llevar por las ideas recibidas, y hacerlo compasivamente. Nunca, diría, había llegado nadie tan lejos en el conocimiento de los bajos fondos de aquella guerra, lo cual explica que la película, que ha entusiasmado a la gente común que la ha visto (y al jurado), a quienes se supone no debería habernos gustado ni interesado, explica, digo, que haya irritado a los cachorros de "los hunos y de los otros", por decirlo con las palabras de un Unamuno que demostró ser decente sin tener que ponerse del lado ni de los hunos ni de los otros.○



RAÚL

LA PELÍCULA ES DE UNA FEROCIDAD Y SOBRIEDAD NARRATIVA IMPLACABLES

3.1 Entrevistas en internet

http://www.youtube.com/watch?v=9Hr9Jbs_Eck&feature=player_embedded#!

Entrevista con el pintor Carlos García-Alix sobre su primer largometraje documental, "El honor de las injurias" donde relata la trayectoria de un anarquista español, Felipe Sandoval. Premiado en la Seminci de Valladolid 2007, el documental ha participado en otros certámenes como DocsBarcelona.
Categoría: Cine y animación Etiquetas: Anarquismo, García-Alix

3.2 Entrevistas en radio

26/03/2011 A la carta RTVE.es
Ayer - Carlos García-Alix: cuando el sueño de la revolución...
Caso raro de pintor-escritor como pudiera serlo, salvando todas las distancias, un Eduardo Arroyo, Carlos García-Alix, pintor-investigador histórico-guionista-director de cine documental, hizo hace un tiempo el retrato inolvidable de un *rey de la pistola obrera* anarquista, Felipe Sandoval, en cine documental y libro, que tituló *El honor de las injurias*. O cuando el sueño de la revolución produce monstruos.
http://www.rtve.es/alacarta/audios/ayer/ayer-carlos-garcia-alix-cuando-sueno-revolucion-26-03-11/1057004/

08/04/09 Círculo de Bellas Artes. Carlos García - Alix. Entrevista
El programa *Contratiempo* entrevistó a Carlos García-Alix, autor del documental *El honor de las injurias*. 15´04"
http://www.circulobellasartes.com/mt_visor.php?id=3857

4. Bibliografía

MONOGRAFIAS

García-Alix, Carlos. Madrid Moscú, Madrid : Taric, 2003
295 p. ISBN 84-86882-08-7

García-Alix, Carlos. El honor de las injurias : busca y captura de Felipe Sandoval, Madrid : T Ediciones, 2007
183 p. ISBN 978-84-86882-16-7

Miquel Mir. Diario de un pistolero anarquista
Ediciones Destino, S.A. ISBN 9788423339761

ARTICULOS DE REVISTA

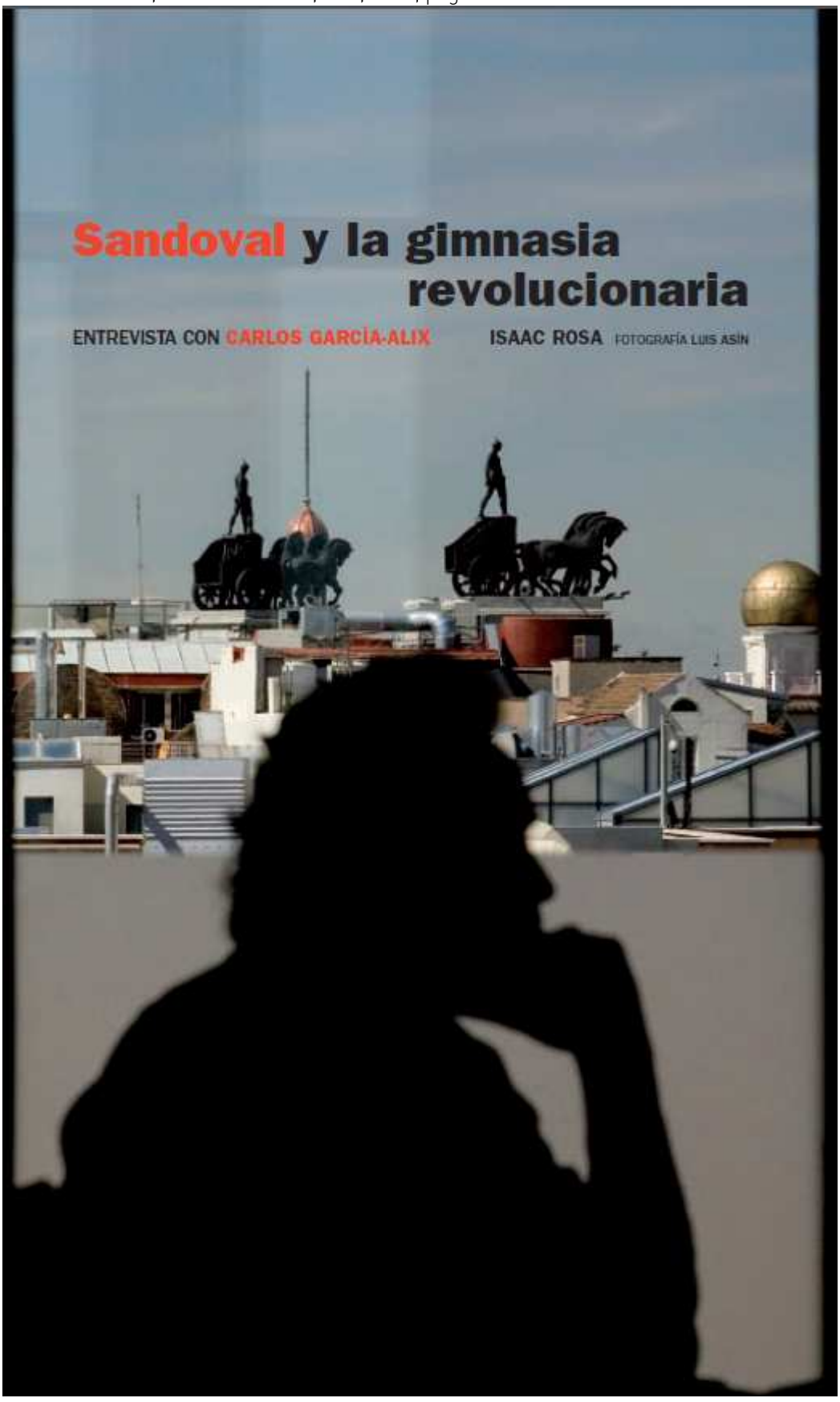
Rosa, Isaac: Sandoval y la gimnasia revolucionaria, Entrevista con carlos García-Alix.
Revista Minerva, ISSN 1886-340X, Nº8, 2008, págs. 83-88
http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Sandoval__y__la__gimnasia__revolucionaria.__Entrevista__con__Carlos__Garcia__Alix_(5362).pdf
Texto completo en la página 70 de la guía de lectura

Morales-Rivera, *Santiago.* La invención de Sandoval: de la memoria histórica a la imaginación siniestra (Una meditación sobre el film El honor de las injurias de Carlos García-Alix)
University of California-Irvine
Artículo disponible en: http://santimorales.com/wp-content/uploads/2011/11/La_Invenci%C3%B3n_de_Sandoval_Morales1.pdf
Texto completo en la página 76 de la guía de lectura

MIQUEL, MIR: Diario de un pistolero anarquista; CARLOS GARCÍA-ALIX: El honor de las injurias
Julius Ruiz
Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales, ISSN 1575-0361, Nº 23, 2010, págs. 319-321
Disponible para consulta en biblioteca

Aquellos días
Carlos García-Alix
Lars: cultura y ciudad, ISSN 1699-8448, Nº. 7, 2007, págs. 29-34
Disponible para consulta en biblioteca

Rosa, Isaac: Sandoval y la gimnasia revolucionaria, Entrevista con carlos García-Alix. Revista Minerva, ISSN 1886-340X, Nº8, 2008, págs. 83-88



El interés del artista Carlos García-Alix por los movimientos revolucionarios de los años treinta no es nuevo. Tras años de investigación y acumulación de materiales, que han dado lugar a libros y exposiciones –*Noticias de Madrigrado, Madrid-Moscú*–, su último trabajo se acerca desde el cine a una de las figuras más controvertidas y desconocidas del anarquismo español: Felipe Sandoval, agitador, pistolero, atracador de bancos y finalmente ejecutor durante los primeros meses de la Guerra Civil, un «revolucionario profesional», en palabras del autor. Frente a quienes han querido desvincularlo del movimiento libertario, señalándolo como un incontrolado, García-Alix reflexiona en *El honor de las Injurias* –película, exposición y libro– sobre el carácter necesariamente violento de la revolución, y la estrategia insurreccional del movimiento anarquista durante la República y la Guerra.

Retrato policial de Felipe Sandoval, París, 1925

No sé si tu intención era hacer un retrato de época a través de la figura de Sandoval, es decir, usar su biografía para dibujar el clima de los años treinta y, en especial, el movimiento anarquista, pero lo cierto es que así se percibe; el espectador ve la película como un retrato del anarquismo español, y tal vez ése sea uno de sus mayores riesgos: ¿es realmente Sandoval representativo del anarquismo de aquellos años? ¿No puede ofrecer una imagen parcial, distorsionada?

La historia del anarquismo español presenta un grado de violencia tremenda. Al igual que la mayoría de movimientos anarquistas, se nutre del mito de que el cambio social vendrá por un gran suceso violento: la revolución como acto violento por el que una clase despoja a otra clase del poder y que, lógicamente, requiere gente que lo ejecute. Por eso no se puede marcar una separación y decir que la violencia de hombres como Sandoval es una parte marginal o accesoria del anarquismo. En ese sentido, la película representa un determinado momento histórico del anarquismo, al que una parte del movimiento anarquista siempre ha tenido miedo a mirar de frente. Pero cuando observas lo que yo considero el periodo de la revolución en Madrid –que va desde que estalla la Guerra hasta el mes de noviembre o diciembre–, el grado de implicación del anarquismo en la labor de depuración, de lucha, de retaguardia y de asesinato masivo es de tal nivel que no puede negarse. Se percibe también en su literatura, en su propaganda y en sus discursos. Se habla de la revolución casi como un suceso cósmico, que va a sepultar un

mundo viejo y va a dar lugar a un mundo nuevo, que llegará como en un parto, lleno de sangre. Esa es una imaginería constante, hasta el día en que la historia les pone las armas en las manos.

Entonces sí existe por tu parte esa intención de identificar anarquismo y violencia, más allá incluso de la violencia revolucionaria de 1936, pues también en los años anteriores a la Guerra documentas la violencia de los pistoleros y atracadores.

Sí, aunque debe quedar claro que no había un solo anarquismo. Mientras que las organizaciones marxistas suelen ser monolíticas, en el anarquismo siempre ha habido muchas corrientes y muy diferentes entre sí. Hay anarquistas de acción, partidarios de una determinada manera de afrontar los problemas, y otros ajenos a esos métodos, que podríamos considerar casi reformistas, como Ángel Pestaña. Es difícil hablar del anarquismo en su conjunto. Pero a partir de los años treinta, a partir de la República, la corriente predominante es la que defiende la gimnasia revolucionaria y las posiciones más duras, la que representa la FAI. Otra cosa es que ese grado de violencia estuviera íntimamente ligado al nivel de violencia que ellos habían recibido por parte del Estado.

En ese contexto, la figura de Sandoval es un tanto fantasmal. Supongo que habrás tenido que reconstruirla, incluso construirla, pues su vida está llena de huecos: se trata de alguien que pasó muchos años en la clandestinidad y largas temporadas en la cárcel, alguien cuyo rastro es difícil de seguir. Ahora bien, pese a ese carácter fantasmal, lo que conocemos de él lo presenta como un anarquista un tanto peculiar, y tal vez algo dudoso. Tan dudoso como podía serlo Durruti.

Me refiero a que en muchos momentos surge la duda de si Sandoval es realmente un anarquista convencido, o es más bien un resentido social. De hecho, en la película, se vinculan algunas de sus acciones con actos de venganza, o con ese resentimiento de origen.

El concepto de venganza está presente en casi toda la literatura anarquista. La venganza como ajuste de cuentas social, de una clase contra otra clase. Yo creo que Sandoval es un anarquista convencido. Es algo que se aprecia sobre todo en París durante la dictadura de Primo de Rivera, donde forma parte de la primera federación de grupos anarquistas españoles, que viene a ser la prehistoria de la FAI. Aunque toda esa documentación no cabe en la película, lo cierto es que en París se relaciona con los principales hombres del anarquismo, allí exiliados. Es un revolucionario profesional, en el sentido de que su dedicación a la revolución es total. Además, viene de haber pasado por Barcelona como pistolero y está dispuesto a coger la pistola si hace falta, con una determinación que no tenían muchos. Si la tenía Durruti, por ejemplo, que realizó atracos al igual que Sandoval. Aunque posteriormente esta práctica estaría mal vista en los órganos internos de la CNT, en los años veinte nadie tiene duda de que el atraco es una expropiación, no condenable. Otro elemento presente en el anarquismo es su acercamiento al preso común. Cuando los miembros de las organizaciones obreras empiezan a visitar los penales, el marxista, el comunista, nunca se mezcla con el preso común. En cambio, para el anarquismo el preso común es un preso social, alguien a quien redimir e incorporar a la causa revolucionaria. Cuando llegue la revolución y se abran las cárceles, los pre-

Madrid, barrio de las Injurias, años veinte

Primera página de la confesión de Felipe Sandoval en Almagro 36

sos comunes se vincularán a la CNT, no a organizaciones marxistas. El propio Sandoval se hace anarquista en la cárcel. Es lógico que ese tipo de gente sean los encargados de determinados trabajos.

> Esa relación carcelaria del anarquista con el preso común se aprecia también en otros momentos, por ejemplo, durante la lucha antifranquista, cuando en las cárceles se diferenciaba a los políticos –que solían ser comunistas– de los comunes, entre los que se contaba a los anarquistas. El régimen los trataba como comunes, y ellos mismos se vinculaban más a los presos comunes en las cárceles.

Sí, es algo que llega hasta hace sólo unos pocos años, con la Coordinadora de Presos en Lucha. Pero llegado un momento revolucionario, habrá quien cometa tropelías que serán cargadas a la cuenta de la CNT. He oído muchas veces la queja de que el anarquismo ha pagado un alto precio por su posición frente al preso común. Pero, más allá de eso, insisto en la convicción de Sandoval como anarquista, por más que algunos hayan querido falsificar el pasado desvinculándolo del anarquismo, cuando ni siquiera fue un caso único. Puedo dar cuarenta, cincuenta, sesenta nombres de gente del mismo corte que Sandoval, conocidos por todos, y que luego serían negados y escondidos por el daño que su comportamiento hizo a la organización. Pero aunque Sandoval y otros pudiesen cometer excesos, y hacer sus propios ajustes de cuentas, no podemos olvidar que en los primeros momentos de la Guerra, en Madrid o Barcelona, son los principales integrantes de lo que podríamos llamar la policía de la revolución. Aunque en ella estén representados todos los partidos, desde los más moderados hasta los comunistas y socialistas, desde el verano del 36 hasta noviembre la mayoría pertenece a la CNT, y en esos primeros meses su labor fue tremenda.

> Se trata de la justicia popular que imparte la revolución.

En efecto, es una policía revolucionaria que cumple unas funciones perfectamente definidas. Aunque luego descubres que sus víctimas no eran sólo los grandes burgueses y los banqueros, sino también, en un porcentaje importante, los pequeños comerciantes y empresarios. Es un tema sobre el que hay muchos mitos creados de forma interesada, que se derrumban cuando acercas la lupa: el mito del incontrolado; el mito de que los depurados fueron los aristócratas y grandes burgueses… Es un pasado difícil de asumir para la CNT y para la izquierda en general. Como decía antes, el anarquismo parte de una idea que comparte con el marxismo y que proviene de la Revolución Francesa: el cambio social y la liberación vendrán tras un baño de sangre.

> ¿Crees que era ése el planteamiento de Sandoval? Porque en la película su perfil político queda algo indefinido: no sabemos qué tipo de anarquista es, cuál es su posición frente al anarquismo y la revolución. Entiendo que es un hombre de acción y, como tal, no deja obra escrita. Pero, a partir del material que has manejado, y conociendo el ambiente en que se movió, ¿has conseguido entender, de forma aproximada, cuál era su visión del anarquismo y la revolución?

Sandoval acudía a diario a la tertulia del café donde se reunían los anarquistas en París. Lo cuenta Juan García Oliver en sus memorias. Allí acudían los hombres de acción del pistolerismo cenetista de Barcelona: García Oliver, Ascaso, Durruti, Aurelio Fernández. Ellos formulan la estrategia a seguir, que llamarán gimnasia revolucionaria. Consiste en buscar el enfrentamiento más brutal con el Estado y convertir cada conflicto en un motivo de insurrección. García Oliver es el gurú del grupo. Hay otros anarquistas que discrepan porque consideran esa estrategia un disparate que los llevará al matadero, pero serán derrotados, y la idea de la gimnasia revolucionaria saldrá triunfante. Para llevar a cabo la estrategia hacen falta armas, y las armas cuestan dinero; será García Oliver quien marque la línea de atracos a bancos. Así que Sandoval está bien ubicado, tanto por relaciones personales como por sus pautas de actuación, en una determinada posición anarquista a partir de 1931. Su conducta no es propia –como se ha querido hacer ver incluso desde la CNT– de un delincuente que se acercó a las filas anarquistas. No hay un solo golpe, ni un solo atraco de Sandoval que no nazca de la organización. No era un bandido ni un delincuente. Nada de eso. Hubo momentos en los que podía haberse quedado en Francia o escapar durante la Guerra, llevarse cuadros, dinero o joyas como hicieron otros…

> Y, sin embargo, Sandoval es leal al anarquismo hasta el final.

Exactamente. Él se queda en Madrid hasta el último día, esperando órdenes, aunque podía haber huido antes. Se repite la vieja historia de que el perro es siempre fiel al amo, pero el amo nunca es fiel al perro.

> Hojeando el libro de memorias de García Oliver, me sorprendió comprobar que sólo menciona una vez a Sandoval, y de pasa-

Es difícil comprender el grado de ferocidad que adopta la Guerra Civil en las ciudades si no ves cómo vivían las clases dominantes y cómo las oprimidas: gente que ha crecido malnutrida, con una mortalidad infantil elevadísima…

da. Si, como sostienes, no fue un personaje marginal, sino que tuvo un lugar destacado en aquellos años, su ausencia en las memorias de García Oliver es muy significativa, y supongo que ocurre lo mismo en otras memorias e historias más o menos oficiales del anarquismo.

En efecto, aunque lo oculten, todos saben muy bien quién era Sandoval. Pero estamos hablando del gran verdugo: no se sabe a cuántas personas mató, se supone que a más de trescientas. Según algunos testimonios, cada vez que iba a la cárcel se llevaba treinta o cuarenta. Justificar eso es muy complicado. Y hubo muchos como Sandoval.

Otro aspecto interesante de la película, y también controvertido, es la vinculación que trazas entre el origen humilde de Sandoval y su trayectoria. Dibujas una relación que casi parece de causa-efecto: por un lado, su origen en un barrio muy humilde, la infancia miserable y ese resentimiento originario y, por el otro, la forma en que llega al anarquismo, su carrera violenta. ¿Crees que existe esa relación causa-efecto?

Sandoval es un hombre extraño. Hay muchas preguntas que no puedo responder. Y novelar o ficcionar me parece muy arriesgado. Pero me parece indudable que alguien que nace en una sordidez como la del barrio de las Injurias, arrastra ese origen de por vida, lleva de nacimiento una serie de afrentas, de humillaciones. Es un hombre que acarrea desde niño la enfermedad, el hambre, la malnutrición. Por supuesto, no podemos ser simplistas y ver una relación de causa-efecto, pero él sabe bien quién es, de dónde viene. En cambio, cuando tiene veintiocho años, vive en una gran casa en París trabajando de ayuda de cámara y conoce a fondo el espacio burgués, de modo que tiene elementos suficientes para sacar conclusiones. Sandoval no se explica con una sola respuesta. Ni el ambiente en que nace ni su ideología bastan para comprenderlo. Ni todos los habitantes de las Injurias, ni todos los anarquistas se convirtieron en verdugos. Para serlo hace falta tener una pasta muy especial. No vale cualquiera. Pero, indudablemente, la ideología justificaba la violencia y le daba un sentido.

En un momento de la película aparece el barrio de Salamanca de Madrid, en donde se instala a vivir Sandoval en los últimos momentos de la Guerra, y la presencia de ese barrio, por oposición con el de las Injurias, marca aún más el contraste social en el Madrid de entonces...

Es difícil comprender el grado de ferocidad que adopta la Guerra Civil en las ciudades si no ves cómo vivían las clases dominantes y cómo las clases oprimidas: gente que ha crecido malnutrida, con una mortalidad infantil elevadísima, sin cloacas. Entonces comprendes hasta qué punto podían actuar de forma despiadada, porque habían sido tratados sin ningún tipo de piedad.

El barrio de las Injurias aparece en el título de la película, creando cierta ambigüedad, cierta confusión inicial. Si tenemos en cuenta que en los últimos tiempos se han hecho muchas películas sobre aquellos años que tienen un carácter reivindicativo, de rehabilitación de algún personaje o algún colectivo, cuando uno ve una película que se llama *El honor de las Injurias*, puede hacer una primera interpretación a partir de esas dos palabras: honor e injurias. El malentendido es aún mayor con el título en inglés, *The honour of the wronged*, esto es, el honor de los ofendidos o agraviados. A raíz del título, cabe pensar que se trata de la rehabilitación de la figura de Sandoval, o incluso del anarquismo. Sin embargo, no creo que se trate de eso.

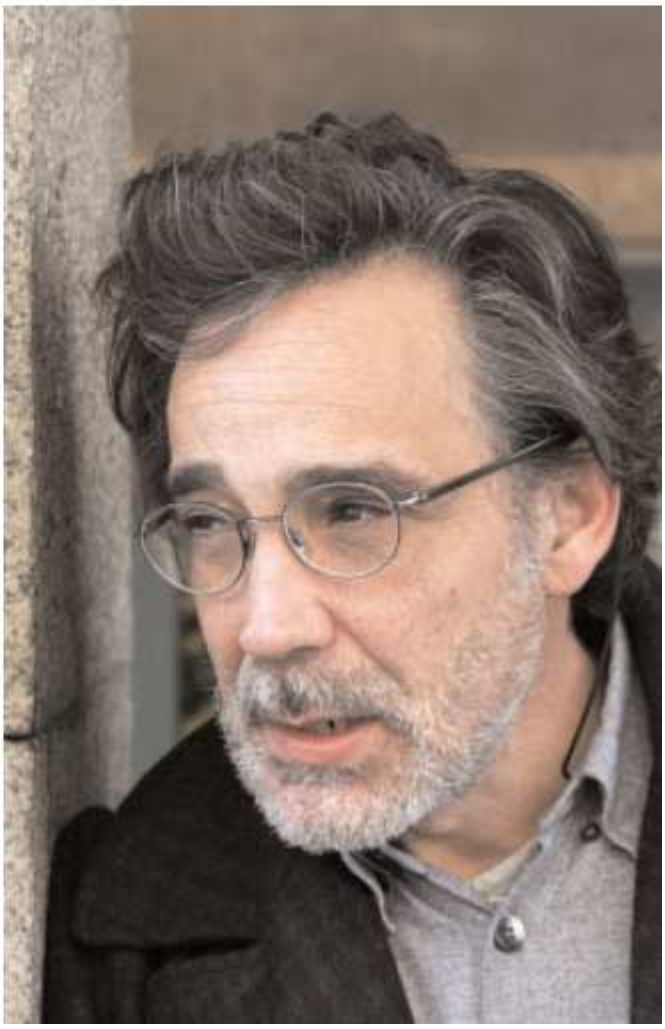
No, desde luego que no. El título surge de un pasaje del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Es la primera obra de la literatura española en la que el pícaro ya no aparece como un elemento tierno, como el Lazarillo. Es un hombre maleado. Y hay un momento en que hace una reflexión sobre las injurias y las ofensas, también las de nacimiento, y concluye que la única solución a la injuria la proporciona la venganza. Es decir, para cierta gente, el único honor que cabe en las injurias es la venganza. Y creo que la venganza tiene una presencia permanente en la vida de Sandoval, tanto en lo personal como en lo ideológico, en su idea de revolución como ajuste de cuentas entre clases.

En tu película Sandoval se humaniza, acaba presentado como una víctima de su tiempo.

A mi modo de ver, Sandoval es un hombre débil que tiene, al mismo tiempo, un muy profundo resentimiento. De alguna manera es una víctima, alguien que ha sufrido mucho, a quien no se puede juzgar a la ligera. Un hombre machacado, desfigurado, con la cara paralizada por las palizas que recibió en su primer paso por la cárcel. Cuando ves de cerca cómo vivían en las cárceles, el hacinamiento, la enfermedad, te das cuenta de que se trata de un hombre destruido, muy débil y, al mismo tiempo, con un profundo instinto de venganza.

Y en el anarquismo encuentra una vía de salida a ese resentimiento.

La ideología anarquista le da un significado y una justificación. Son gente muy machacada, con una conciencia muy clara de que la lucha social, la lucha de clases, es absolutamente despiadada, aunque creo que nunca habría alcanzado el nivel que alcanzó sin una guerra de



por medio. La revolución llega de la mano de la guerra. Es un fenómeno que me parece fascinante como momento histórico, como me puede fascinar el Terror en la Revolución Francesa. Un suceso social que desborda todo lo previsible. Así fue aquel verano madrileño. Hay gente que considera la revolución como un hecho beatífico, pero no es así. La revolución es algo terrible, durísimo, violento y sucio. Y Sandoval, y los que eran como él, hicieron el trabajo sucio, lo que otros no estaban dispuestos a hacer. Eran la vanguardia revolucionaria, y por eso me parece indecente que los suyos lo nieguen o lo consideren un elemento ajeno.

Dejando de lado la figura de Sandoval, y centrándonos más en la película como tal, has dicho que no querías hacer una obra de ficción. Sin embargo, *El honor de las injurias* puede incluirse en un género a medio camino, que no acaba de ser un documental puro. A veces se acerca más al cine de ficción, en el sentido en que, por ejemplo, Enzensberger dice que su libro sobre Durruti [*El corto verano de la anarquía*] es una novela: escribe sobre un personaje real a partir de documentos y testimonios, pero afirma que está haciendo una novela porque se trata de una figura rodeada de una leyenda y en cuya vida hay muchos huecos, que trata de llenar con las herramientas de la ficción, a medio camino entre géneros. En ese sentido, tu película, su narrativa, sí se aproxima mucho a la ficción, incluso como una investigación policíaca.

Del documental clásico repudio esa voz ontológica que habla desde no se sabe dónde. Así que decidí abordarlo con una voz en primera persona. Eso incorpora de inmediato una gran subjetividad. Por otro lado, quería reconstruir el aroma de ese mundo utilizando todo tipo de recursos, especialmente los del cine de época. El único límite que me impuse era no inventar nada sobre la vida de Sandoval. Por eso decía que no quería ficcionar. Como pintor que soy, pienso que para comprender el volumen de algo necesitamos no sólo que haya luz, sino que haya sombra, porque si no hay sombra no hay bulto. Necesitaba que la película tuviera ciertas zonas de oscuridad para poder darle más relieve al personaje. El resultado es algo muy mestizo, pues no contaba con referencias en otros documentales. Ya con mi libro anterior, *Madrid-Moscú*, en el que hice mucho trabajo de archivo y empleé mucha fotografía, intuí la posibilidad de armar una historia con material de archivo que incluyera no sólo fotografías o imágenes de noticiarios, sino también ciertas películas de época, que te dan el aroma, el ambiente.

No sé si ahí encaja la decisión de dramatizar algunas escenas, recrear cinematográficamente determinados momentos, sobre todo el paso de Sandoval por el centro de detención.

La decisión nace inicialmente de la imposibilidad de encontrar imágenes de su interrogatorio policial. Tampoco me sirve la ficción de época, así que decido ficcionarlo, pero con mucha contención, con sobriedad, y rodando con cámaras de 16 mm de los años cincuenta, para que la imagen reconstruida no desentone. Yo no soy un cineasta, y un rodaje implica todo un lenguaje cinematográfico que no se improvisa en cuatro días. Buscaba una forma en la que sentirme seguro. De ahí que la inspiración para construir los planos proviniera, a veces, más de la pintura que del cine. Los planos de Sandoval en la celda están inspirados en Goya, en cómo representa e ilumina a los prisioneros en los calabozos.

Al ser Sandoval un personaje con tantas zonas de sombra y tantos huecos en su biografía, la historia podía haber desembocado en películas muy distintas: con el mismo material se podría haber hecho tanto una película de propaganda anarquista como una demonización del anarquismo. Supongo que al iniciar el proyecto tenías ya una intención, pues siempre hay que tomar decisiones –seleccionar cierto material, poner el foco aquí y no allí, subrayar ciertas escenas– que condicionan el personaje resultante en un sentido u otro. ¿Tienes claro desde el principio qué Sandoval quieres construir o el personaje se va dibujando a medida que trabajas?

Mi punto de partida se aproxima, en principio, a la rehabilitación. Yo llego a Sandoval por las memorias de Eduardo de Guzmán. El personaje me fascina, y comprendo que el relato de Guzmán es muy interesado y parcial. Descubro que Sandoval es un hombre que se mueve en la misma estela de Durruti o García Oliver, es decir, un anarquista de acción. Por otro lado, no tengo una visión negativa de él, no lo condeno moral o políticamente de antemano. Sé que, en efecto, dependiendo de dónde coloques el foco, adoptará una forma u otra. Pero no pretendo, insisto, ni ficcionarlo ni ajustarlo a un arquetipo, sino colocarme en una posición muy fría, casi de entomólogo: examinar el personaje hasta el mínimo detalle y dejar que esa observación sea la que vaya arrojando luz. No sólo sobre él, sino sobre todo lo que le rodea. El proceso de construcción de la película corre parejo al proceso de documentación. Cuando descubrí la etapa de París ya tenía montada media película. Por tanto, el personaje también iba cogiendo forma a medida que la película avanzaba. En cualquier caso, he intentado situarme en un terreno lo más desmitificador posible, en un sentido y en otro. Ni criminal ni santo.

Pero tampoco te sitúas en un término medio entre ambos extremos.

Es que no hay equidistancia posible. El narrador se implica desde el momento en que habla en primera persona, estableciendo una gran cercanía con el personaje.

Sí, es algo que se aprecia incluso en el uso de la cámara subjetiva en el trabajo con los documentos: el narrador se convierte en un personaje más del documental, alguien que investiga sobre Sandoval.

Me parece imposible construir la historia de alguien sin establecer cierta empatía. Sin embargo, al final, por muy exhaustiva y precisa que haya sido tu investigación, apenas puedes responder a la pregunta de quién era. Siguen faltando muchos elementos de su aspecto más humano, de su personalidad. En este sentido, la confesión de Sandoval en setenta páginas me ayudó mucho, me sirvió como hilo central para toda la investigación. Aunque, por supuesto, es un texto que hay que tomar con precaución, ya que está siendo torturado, interrogado, golpeado. Con todo, creo que en esas setenta páginas se transparenta en muchos momentos su personalidad, su voz, el ser de carne y hueso.

A diferencia de otras películas sobre el período, no hay testimonios, no utilizas entrevistas. No sé si no los había, si no eran interesantes, o si lo descartaste por otros motivos.

Nadie quiere hablar de Sandoval, nadie quiere decir «yo lo conocí», y contar lo que sabe de él. Nadie quiere vincularse a él. Es algo lógico, lo entiendo. No hay problema en hablar de Durruti, porque está idealizado, se le ha convertido en un santo. Pero hablar de alguien como Sandoval es muy distinto.

PROYECCIÓN **EL HONOR DE LAS INJURIAS**
14.12.07
ORGANIZA **CBA + NO HAY PENAS**

© Isaac Rosa, 2008. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

La invención de Sandoval: de la memoria histórica a la imaginación siniestra

(Una meditación sobre el film El honor de las injurias de Carlos García-Alix)

Santiago Morales-Rivera
University of California-Irvine

A mi padre

Volverían a discutirse en la barbería y en la taberna su ideal político y sus supuestas traiciones al grupo activista que había comandado, pero a nosotros seguía interesándonos lo mismo que la primera vez que oímos su nombre: su truncada carrera de púgil, en qué peso o categoría había peleado, cuál era su golpe favorito o la marca de su pistola. Juan Marsé, *Un día volveré*

To remember is, more and more, not to recall a story but to be able to call up a picture.
Susan Sontag, *On Photography*

La posguerra española es un capital inagotable de anécdotas, a cuál más macabra y rocambolesca. Pocas son tan conocidas, sin embargo, y desconciertan en pleno siglo XXI tanto, como la del hombre a quien los propios familiares le llegaron a negar su muerte, ocultando el cuerpo muerto en un hoyo dentro del corral de la casa sin certificar su defunción, para poder cobrar así los vivos la cartilla de racionamiento del difunto. La anécdota ilustra un dicho popular, que, si bien en aquel entonces habría de ser santo y seña de resistencia al hambre y la miseria –a saber, *el muerto al hoyo y el vivo al bollo*— en un clima de conminación a recordar, honrar y desenterrar a los muertos, como el que predomina hoy en España, resulta en verdad (como poco) perturbador. Extrañamente, lo que durante la posguerra aducirían los familiares del muerto como una medida acomodaticia de supervivencia (legítima por supuesto para casi todo el mundo), en rachas de relativo bienestar social esos mismos familiares pueden sin embargo recordarlo como un acto de traición y vergüenza. Sobre el rubor –o el estupor— que suscitan algunas memorias, no ya de la posguerra, sino de la guerra civil y de antes incluso de la Segunda República tratarán las siguientes páginas; con la esperanza de superar, o cuando menos, poner en cuestión cierto pundonor que dentro de algunos sectores del pensamiento y de la cultura española contemporánea parece acusar el llamado revisionismo histórico.

La melancolía de izquierdas

Hasta que no concluye la transición política y se establece la democracia, a comienzos de 1990, no aparecen los primeros estudios abiertamente críticos con la memoria y, sobre todo, el olvido de la guerra civil y del franquismo. Las críticas más radicales a cómo la sociedad española había 'echado en el olvido' su pasado traumático de contienda y dictadura militar en aras de modernizarse se inspiraban sobre todo en dos obras paradigmáticas del pensamiento revolucionario del siglo XX: *Tesis de la filosofía de la historia* de Walter Benjamin, a la sazón escritas al término de la guerra civil y de la vida del propio pensador alemán, muerto en 1940 en circunstancias oscuras en la frontera francesa con España en su huída del nazismo; y *Espectros de Marx* (1993), el insólito ensayo –por su orientación mesiánica— de Jacques Derrida sobre el *revival* que tras la caída del muro de Berlín experimentó, irónicamente, la teoría crítica marxista.

Si *Espectros* proporcionó a hispanistas como Jo Labanyi o Joan Ramón Resina o Teresa Vilarós modos de análisis con los que desmontar los pactos de la transición, desarticular la memoria impuesta por el franquismo y comenzar así a 'hospedar' a los fantasmas del pasado, la adaptación *ad hoc* de las tesis benjaminianas por el filósofo Manuel Reyes Mate reavivó una noción de compromiso extremadamente inquietante dentro de ese contexto de modernización en tanto subrayaba "la deuda que el presente tiene con las *víctimas*, y no los *vencedores*, de la historia" (Ofelia Ferrán 16, cursivas suyas). De estas lecturas críticas –*a contrapelo*— de la historia bélica y posbélica de España, aprendió toda una generación de hispanistas a no temer a hablar con los fantasmas, a reconocer cierta razón de los vencidos y, en última instancia, a ampliar el horizonte ético con el que evaluar la experiencia histórica.
Lecciones sumamente importantes, sin duda, que al parecer de Santos Juliá y de José Carlos Mainer habrían sido olvidadas también, o ignoradas, ya que de alguna manera pueden encontrarse esas lecciones en buena parte de la historiografía y, sobre todo, de la literatura del país desde antes incluso de la transición1.

A casi cuarenta años hoy de la muerte de Franco, no obstante, la publicación de monografías, ensayos, memorias, novelas, películas, documentales y programas mediáticos

1 *Las razones por las que vuelven a adquirir relevancia en los noventa estos temas son múltiples y han sido ya señaladas, entre otros, por Joan Ramón Resina (que dice que en los 90s están por desaparecer los últimos testigos vivos*

de la guerra) o por Antonio Gómez López-Quiñones, que piensa que para los 90 "la guerra ha dejado de ser una amenaza ya que su potencial revulsivo e inquietante ha sido desactivado" (La guerra 15).

sobre víctimas del franquismo y de la guerra ha incrementado espectacularmente. Desde que entramos en el nuevo milenio tal conminación a rehabilitar esas víctimas del pasado y cultivar la llamada memoria histórica ha adquirido especial notoriedad, previsiblemente, en la más espectacular quizás de todas las formas: el cine –concretamente en documentales y películas históricas como *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda 2000), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz 2001), *Extranjeros de sí mismos* (José Luis López-Linares y Javier Rioyo 2001), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera 2002), *Así en la tierra como en el cielo* (Isadora Guardia 2002), *Els nens perduts del franquisme* (Montserrat Armengou y Ricard Belis 2002), *No pasarán, album mémoire* (Henri François Imbert 2003), *Soldados de Salamina* (David Trueba 2003), *Les fosses del silenci* (Montserrat Armengou y Ricard Belis 2003), *Para que no me olvides* (Patricia Ferreira 2005), *Salvador* (Manuel Huerga 2006), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro 2007), *Los caminos de la memoria* (José Luis Peñafuerte 2009) o *El baile de la Victoria* (Fernando Trueba 2010)2.

A la luz de este espectacular protagonismo que han adquirido las víctimas de la guerra y de la dictadura mientras terminaba por fin de aprobarse la controvertida Ley de Memoria Histórica (2007), aquel acercamiento revolucionario a la historia no sólo ha perdido su lugar en teoría alternativo, sino que, además, lleva camino de convertirse en lo que el mismo Walter Benjamin llamó (despectivamente y sin apenas explicación) una “melancolía de izquierdas”. Esto es, según elabora tal noción Wendy Brown: “to love more our left passions and reasons, our left analysis and convictions, than to the existing world that we presumably seek to alter with these terms” (170). A tal *melancolía de izquierdas* parecen apuntar, entre otros, Antonio Gómez López-Quiñones en su crítica a numerosas películas sobre la guerra civil que desde los noventas han ofrecido una “revisión acomodaticia y balsámica del pasado” y han derivado, además, en un “canto nostálgico por un momento [la Segunda República] altamente idealizado” (*La guerra* 281-2); lo mismo Josetxo Cerdán cuando señala el escaso debate que por lo general plantean los documentales españoles contemporáneos y su tendencia a representar la historia del siglo XX como un “pasado sellado” (33); y más aún Ángel Loureiro, cuando compara las películas *Tierra y Libertad* (Ken Loach 1995) y *Libertarias*

2 El éxito de todas estas películas viene precedido por el arraigo que tiene en España el cine de resistencia. Gómez López-Quiñones señala en "La política del documental" varias ambigüedades y contradicciones de cierto cine documental de "intención política progresista" y pone como ejemplo de perduración en el presente del cine de resistencia la estrecha colaboración de los directores Elías Querejeta y Fernando León de Aranoa.

(Vicente Aranda 1996) con documentales más recientes como *Les fosses del silenci* (2003) o *Paraque no me olvides* (2005), y argumenta que las representaciones contemporáneas de los perdedores de la guerra han pasado a transformar la dolorosa derrota política de la izquierda –o las huellas de esa derrota— en un peligroso triunfo de los afectos: "el objetivo" de estas dos últimas películas, escribe Loureiro, "reside en ganarse al público por medio de una retórica del patetismo basada sobre todo en el dolor de los parientes vivos de los fusilados y en una visión simplificada de la historia" ("Argumentos patéticos" 24). Como ya indicó Brian Winston con las víctimas de la industrialización en Gran Bretaña (269), en España las víctimas de la guerra y de la dictadura parecen en definitiva destinadas a ser víctimas de los *media* también, del pensamiento y de la cultura.

Lejos de un tratamiento de la historia crítico, no digamos *revolucionario*, esa tradición de películas aquí denominadas 'melancólicas-de-izquierdas' plantea dos importantes contraindicaciones a tener en cuenta a la hora de reivindicar a los "antecesores esclavizados", a las "generaciones vencidas" –que es de lo que originariamente escribía Benjamin, de *vencidos*, más que de *víctimas* (Tesis #12), y lo que después de la guerra civil reivindicaron también los guerrilleros anti-franquistas y a su vez pasaron a ser estos mismos sujetos vencidos, "silenciados" y "proscritos" de la llamada "memoria clandestina" (Secundino Serrano 13). Primero, puede caerse en un "realismo de sesgo testimonial", incluso en una "tiranía de la actualidad" y del "documental", en palabras de Vicente Sánchez Biosca (313), imponiéndose el sobreentendido de que la ficción y los mitos son "insuficientes" para dar cuenta de la historia y de que "haber vivido, es decir, haber sufrido" (331) es el único requisito para contarla y garantizar su veracidad –según Serrano también, este realismo testimonial es precisamente lo que más ha predominado en el revisionismo histórico de la resistencia anti-franquista donde hay una "sinécdote continuada" entre las historias particulares y el conjunto de la historia (18). Segundo, tal trabucación de la verdad histórica por el testimonio puede conducir además a lo que el mismo Sánchez Biosca denomina la "banalidad del bien"; esto es, que reivindicar a los vencidos carezca de "reto moral alguno" porque esa reivindicación se ancla exclusiva o idealmente en una memoria de "origen noble, acaso ético de hombres que fueron sacrificados por la despiadada memoria de los vencedores" (315). Ambas apostillas de este historiador y crítico de cine a películas históricas como *La guerrilla de la memoria*, *Silencio roto* o *Soldados de Salamina*, entre otras, son en efecto contraindicaciones gravísimas de las *Tesis* de

Benjamin porque acaban transformando su concepto mesiánico de la historia, "que lleva hasta el final la obra de liberación en nombre de generaciones vencidas" (Tesis #12), en otro "nuevo concepto de la historia como injuria", que es como resume Loureiro toda esta tendencia a remembrar afectuosa, sentimental o *patéticamente* el pasado ("Los afectos" 129).

A revolucionar este orden afectivo y conceptual de cosas, a volver contra sí esa melancolía de izquierdas, o a llevar hasta sus últimas consecuencias dicho concepto de "la historia como injuria" llega sin embargo un film oportunamente titulado *El honor de las injurias* (2007).

Realizado por Carlos García-Alix (León, 1957) con más de un 80 por ciento de material de archivo, este falso documental, *mockumentary* o –más adelante precisaremos— *docudrama* (pues el otro 20 por ciento lo conforman filmaciones con actores) efectúa un "retrato del anarquismo español", según Issac Rosa, a través de uno de sus sujetos más singulares: Felipe Sandoval. Al más puro estilo realista, *El honor de las injurias* revisa la historia de la izquierda revolucionaria (aproximadamente desde una década antes de la proclamación de la Segunda República hasta el término mismo de la guerra) enfocándose en la vida de ese personaje histórico, desde que nace en los arrabales madrileños hasta que, tras haber militado durante dos décadas en la lucha armada de la CNT (la Confederación Nacional de Trabajadores), es brutalmente torturado en una cárcel franquista y se suicida el 4 de julio de 1939.

Lo que de entrada parece otro título más a añadir a aquel índice de películas melancólicas-de-izquierdas, constituye en verdad una compleja "intervención" –como acertadamente revindica Cerdán (34)— en el aprendizaje de la historia a través del cine; en la propia historia política de la izquierda; y en última instancia, en los modos en que dentro del hispanismo interpretamos actualmente el cine, la literatura y, en general, todo producto cultural y artístico.

La frase del título, aparte de anunciar de qué trata la película –"el único honor que cabe en las injurias es *la venganza*" comenta al respecto García-Alix parafraseando al pícaro del *Guzmán de Alfarache* de donde está tomado el oxímoron del título (Rosa)— presenta también, a través de esta figura retórica, el temple irónico, cuando no sarcástico (literalmente oxímoron significa 'extrema locura'), que con respecto a tres premisas (al menos) del supuesto cine melancólico-de-izquierdas adoptará *El honor de las injurias*. Primero, la cinta pretende ser sobre todo un documental, la forma probablemente más representativa hoy de ese "realismo

testimonial" que critica Sánchez Biosca; y sin embargo al objeto de documentar la vida de Sandoval, tan imprescindibles serán sus documentos biográficos y la historia política de su tiempo como toda una mitología premoderna y luego rotundamente moderna de pícaros, bandoleros, delincuentes, gansters y otros héroes de ficción o *de película*. Segundo, si bien *El honor de las injurias* recupera una de las derrotas de la izquierda más estudiadas, representadas y evocadas por casi todo tipo de públicos (i.e. la revolución en respuesta al golpe militar de Franco), lo hace desde un punto de vista que ninguno de los discursos ideológicos entonces y hoy hegemónicos legitiman: la "oscura línea de contacto" en palabras del historiador Antonio Elorza "entre grupos de afinidad anarquista y grupos de acción terrorista" (93). Y tercero, la investigación histórica y el reportaje periodístico conviven en *El honor de las injurias* con la biografía, género que tan bien parece corresponderse con una concepción emotivo-subjetiva de la historia, además de con la "sólida escuela de autobiografías y memorias" (Carlos M. Rama 212) del anarquismo; y sin embargo, aquí ese acercamiento biográfico no producirá tanto una hagiografía que logre *conmover* a los espectadores, cuanto una confesión inconsolable que dé a *conocer* "la verdad de la conciencia propia" de Sandoval que diría Mikhail Bakhtin sobre los hombres de subsuelo de Dostoievski (83), a saber: la grotesca ironía que resulta cuando uno de los *forajidos* más buscados por todo tipo de poderes –incluído el republicano y por supuesto luego el del recién creado régimen franquista— confiesa que durante la revolución acabó sirviendo al gobierno legítimo a la República, nada menos además, que de verdugo y de policía.

Con el propósito de profundizar en estas oscuras ironías y de discutir sus vínculos y tensiones con la "murria", la "nostalgia de dimensiones metafísicas" (Sánchez Biosca 304) y, hasta cierto punto, con el pacato sentimentalismo que por lo general parecen afectar hoy en España la sociedad, la política y la cultura al mirar hacia atrás, en particular aquí hacia ese sujeto paradigmático de la resistencia frente al franquismo, el maquis, anclaré mi argumentación en un análisis minucioso de *El honor de las injurias* echando de vez en cuando mano, además, del libro que lo suplementa, *El honor de las injurias. Busca y captura de Sandoval* (2007), así como de cierta literatura sobre historia de las ideas y sobre filosofía de los afectos.

Si según los historiadores del maquis, "la guerrilla anti-franquista fue la reorganización armada de una realidad anterior: la de los huidos de la represión al término de la guerra" (Francisco Moreno Gómez 119), o incluso la de "los antiguos sindicatos y partidos políticos mayoritarios que ya

estaban formados durante la II República" (Dolors Marín Silvestre 14), la grotesca historia de Sandoval junto a la lucha armada del anarcosindicalismo y la revolución del 36 se plantea como un precedente crítico y un referente clave a la hora de reflexionar, no sólo sobre las sistemáticas represalias del régimen franquista sobre los vencidos supervivientes de la guerra, sino también sobre "el umbral entre la violencia revolucionaria y la brutalidad terrorista" del que según Secundino Serrano (14) fue ejemplo durante el franquismo ese mismo fenómeno de huidos-maquis-guerrilla.

¿Documental o "película, película"?

"*Felipe Sandoval, el Doctor Muñiz, el más peligroso atracador y pistolero, un asesino y un gánster, que muy pronto recibirá su merecido*". Con esta narración en *off* sobre el retrato policial de Sand val iluminado nerviosamente por un foco que busca alumbrar todo su rostro sin conseguirlo, presenta Carlos García-Alix al protagonista de *El honor de las injurias*. Esta presentación –tan estelar como infame por el parecido del uso del *spotlight* sobre la foto a ambos escenarios, el de los artistas y el de los forajidos— es el corolario de un largo preámbulo en el que se le pone en antecedentes al espectador de la busca y captura de Sandoval a manos de los "*los vencedores*": según proclama esa misma voz del narrador haciéndose eco del parte del 1 de abril que daba por concluida la guerra civil y con ello cualquier atisbo de resistencia como el que inmediatamente efectuan los primeros maquis huidos.

Grabado en blanco y negro con cámaras de 16 mm. (Carlos Tejeda) y con una música tenebrosa, todo ello con el fin de dar la ilusión de envejecimiento y clandestinidad, al comienzo ha aparecido un actor recorriendo pasillos repletos de archivos hasta que extrae de los estantes una caja que contiene fotografías de Sandoval, recortes periodísticos y actas policiales. Acto seguido, tomas con cámaras de "los años cincuenta" también (Rosa) presentan a otro actor haciendo las veces de un investigador que relata, en primera persona y usando imágenes de archivo de Madrid y del campo de concentración de Albatera al término de la guerra, el intento de fuga y posterior detención de Sandoval como parte de la llamada Expedición de los 101. Finalmente, otra filmación similar a las anteriores presenta a un policía mecanografiando el acta de detención de Sandoval con la correspondiente identificación del arrestado y la orden de escribir un informe sobre su "actuación durante el tiempo que duró la guerra hasta el fin". Cierra el preámbulo un plano detalle del puño apretado de otro policía, dando a entender que el interrogatorio no estará exento de tortura.

El informe que entonces comienza a escribir Sandoval proporciona en adelante, como bien apunta Iván Vélez, el "hilo argumental del documental": un documental, no obstante, que a tenor del *suspense* que han creado el descenso a los fondos de archivos históricos, la voz intimista del investigador, el cerrojazo de los puertos y fronteras españolas al término de la guerra, la espectacular persecución, detención y encausamiento del protagonista y, en general, todo el enredo preliminar, promete ser tanto un *documental* como "una película, *película*" –según le dice García-Alix en una entrevista a Martín Freixas. De hecho, tomas de este interrogatorio a Sandoval, interpretado por Manuel Domínguez, irán interpolándose de principio a fin del film proporcionando así a la historia esa "unidad argumentativa" que dice querer conseguir el director a lo largo de toda la cinta.

En lugar de un documental convencional, montado a partir de múltiples entrevistas a expertos, con una "voice-of-God" en *over* y un argumento analítico, García-Alix pretende reconstruir todo ese informe manuscrito de Sandoval con la misma subjetividad y realismo a la vez que distanciamiento que si se tratara de un *crime film*, i.e. de una película de atracadores, pistoleros, asesinos y gánsters de los años cuarenta, grabada con cámaras de 16 mm. en el medio urbano de Madrid o en el campo de Alicante al término de la guera civil. En tal reapropiación que acomete el documental del género criminal encontrará el director un productivo espacio de maniobrabilidad; pues si bien le permite recuperar con gran realismo y rigurosidad toda la historia criminal de España durante esa época, al mismo tiempo, le proporciona una licencia artística también a la hora de tratar la carga afectiva (los sentimientos de rencor, vergüenza, culpa, etc.) que inevitablemente acarrea para la sociedad española recordar aún hoy aquella violencia durante la república, la contienda, la revolución y la dictadura militar. Otro director de cine, el catalán Francesc Betriu, inspirándose en la novela *Un día volveré* de Juan Marsé (1982), llevó a un grado aún más claramente peliculero, espectacular y hasta televisivo en la serie de TVE *Un día volveré* (1993) esta reapropiación desde el film noir de la crónica negra española, en particular ahí la de unos guerrilleros urbanos que también han perdido la guerra y sueñan con desatar un terrible ajuste de cuentas.

El procedimiento tiene un claro referente en la historia norteamericana como bien ha señado, aunque de pasada en su blog, Félix de Azúa. Durante los años de la Great Depression clásicos gansteriles como *The Racket* (1928) o *Little Caesar* (1930) o *Scarface* (1932) reflejaron la historia y

estructura del crimen organizado en los USA de una forma extraordinariamente realista: "almost documentary" al decir de John McCarty (18). Algunos años después versiones más contemporáneas del cine gánster como, por ejemplo, *The Godfather* de Francis Coppola (1972) o el *Scarface* (1983) de Brian de Palma se han convertido, también según McCarty, en "romans à clef" sobre esa misma violencia histórica y en reapropiaciones de los clásicos que llevan hasta un extremo "brutal, bloody, shocking, scary, funny, socially and politically observant" la "banality of evil" a la que llegó entonces la sociedad norteamericana (226). En esta ocasión, *El honor de las injurias* realiza con la lucha armada del anarcosindicalismo y la consiguiente represión policial ambas cosas a la vez, su rigurosa documentación realista y su reapropiación en clave gansteril. Lo que le permite a García-Alix documentar ese no menos violento pasado histórico de España con el mismo grado de parodia, siniestralidad y cinismo incluso con que los descendientes de Vito Corleone, por poner por caso, terminaron asumiendo el crimen: "is not personal, just business" o con el mismo apasionamiento literario y aventurero con que el novelista Juan Marsé y sus chavales de barrio se tomaban sus *aventis*: "a nosotros seguía interesándonos lo mismo que la primera vez que oímos su nombre", dicen del maquis barcelonés Jan Julivert: "su truncada carrera de púgil, cuál era su golpe favorito o la marca de su pistola" (18).

El proceso criminal contra Felipe Sandoval, no obstante, tiene su correlato testimonial, por una parte, en el libro *Nosotros, los asesinos* (1976) del periodista anarquista Eduardo de Guzmán; y no sólo porque ahí se relata la brutal tortura que sufrió Sandoval a manos de la policía franquista, sino también por la sarta de incriminaciones de las que fue objeto por "falta de formación moral" en boca de sus propios compañeros: "No pasa de ser un estafador vulgar, un delincuente común" dicen de Sandoval otros presos anarquistas (Guzmán 84).

Fue precisamente la lectura de este libro lo que motivó a interesarse en la vida de Sandoval a García-Alix, sobre todo porque en opinión de este buen conocedor de la izquierda revolucionaria, según había dejado ver ya en *Noticias de Madridgrado* (2001) y *Madrid-Moscú* (2003), el retrato de Sandoval que ofrece Guzmán es demasiado "parcial" (Martín Freixas).

Por otra parte, el proceso de Sandoval tiene asímismo su correlato histórico en otro no menos parcial y prejuiciado documento: el Informe instruido en 1940 por el Ministerio de Justicia de Franco sobre "los hechos delictivos cometidos en territorio nacional durante la dominación roja", también conocido tal informe como la *Causa General*. De hecho, los fondos que recorre la cámara y la caja

de ellos extraída son (o simulan ser) el Archivo Histórico Nacional y una de las dos cajas (1530.1 y 1530.2) que, en Madrid, contienen las cerca de 70 cuartillas de confesión manuscritas por Sandoval durante el interrogatorio de 1939. A diferencia sin embargo de la Fiscalía General, para la cual prescribían las "actividades criminales" desde el comienzo de la guerra o desde la intentona revolucionaria de Asturias; el investigador, narrador en primera persona y alter-ego a su vez de García-Alix considera en *El honor de las injurias* hechos acaecidos desde bastante más atrás: más atrás incluso que aquella trayectoria de "delincuente" que según el testimonio de Guzmán le reprochan sus propios camaradas a Sandoval cuando se enteran de que los está delatando. A juzgar por el *flashbacks* siguiente al plano detalle del puño, la conminación a escarvar en el pasado que siente García- Alix lo conduce a recuperar la vida de Felipe Sandoval *melancólicamente* –"la curiosidad se convirtió en obsesión, quedé atrapado" dice el investigador— desde ese verano del 39 en que Sandoval se suicida hasta el 26 de mayo de 1886: fecha en la que está registrada su partida de nacimiento.

Ni tan panfletaria entonces como en la *Causa General*, ni tan fanática como en *Nosotros, los asesinos*, la recuperación de la memoria histórica en *El honor de las injurias* de entrada parece caracterizarse por su *radicalidad*: en el sentido de que la investigación no va inmediatamente acuando comienza la guerra (tal y como le ha ordenado informar a Sandoval la policía), ni tampoco a su pasado personal de "estafador" (que le reprochan los otros presos bien "formados moralmente"), sino que pretende remontarse a la *raíz*, a los orígenes más remotos y primitivos del imputado.

¿De qué hablamos cuando hablamos de melancolía?

Los orígenes de Sandoval, sin embargo, no son el centro ni el enclave de nada claro, sino más bien el margen, la periferia, en definitiva, el arrabal de Madrid que a fines del siglo XIX eran las Injurias, su barrio natal. Ilustran este barrio y sus gentes fotografías de archivo compuestas por grupúsculos de niños desangelados y mujeres demacradas entre chabolas (incluido un retrato conservado de Luisa Sandoval, la madre del protagonista). Por la sordidez de las imágenes esas fotografías, extraídas del Archivo General de la Administración, son sólo comparables al testimonio que también del "barrio de las Injurias" dejara en *Mala hierba* (1904) Pío Baroja: "Era una basura humana, envuelta en guiñapos, entumecida por el frío y la humedad, la que vomitaba aquel barrio infecto. Era la herpe, la lacra, todos los estigmas de la enfermedad y de la miseria" (208). Según

muestran entonces imágenes ya animadas de críos desnutridos haciendo cola en alguna casa de amparo, tan sólo la misericordia de las monjas que le proporcionaban "el tazón de sopa" y "sus primeras letras" parecería ofrecerle al niño Sandoval cierta forma de escape a toda esta abyección de las Injurias.

De ese submundo arrabalero habrá sin embargo alguna otra forma de escaparse. "*Randas*, *descuideros*, *topos*", subraya entonces García-Alix cada una de estas fechorías delictivas al tiempo que filma una fotografía antigua de tres rateros adolescentes. Aunque anónimos también como el resto de "gentes astrosas" (Baroja) que se han mostrado anteriormente, estos otros tres elementos arrabaleros aparecen en los siguientes fotogramas ya *individualizados*; es decir, encuadrando primero el rostro de cada uno de ellos en primeros planos y después a los tres juntos en actitud desafiante en un plano general. Por el tipo de encuadre y la pose de sus rostros duros mirando frontalmente a la cámara, estos retratos individualizados remiten, por un lado, al retrato policial de Sandoval que, al comienzo del film, apareció bajo el *spotlight*.

Por el otro, dan paso además a otra escena que, introducida por la frase del narrador ("*ellos* le enseñaron el mundo"), ofrece un claro contraste con respecto a toda la serie anterior de fotografías. La melancólica banda sonora que ha acompañado a todas las imágenes hasta hora adquiere de súbito un aire más vivo, frenético incluso. Al compás de esta nueva música, fotografías de diversos lugares de Madrid –desde el barrio de la Elipa hasta Cuatro Caminos pasando por el barrio de Opañel— van mostrando "el mundo" (afuera del de las Injurias) que descubriría Sandoval durante sus raterías. Si las fotografías de las Injurias eran por lo general encuadres de figura entera o, a lo sumo, de campo total, y aparecían acompañadas por una música deprimente, estas otras fotografías, aunque igualmente antiguas, son de planos generales o panorámicas urbanas y van acompañadas además de una música notablemente entusiasta. Como resultado de este montaje de ambas secuencias, la sensación de desolación, asfixia y misericordia que proporcionaron las fotos de las Injurias parece encontrar en esas otras tomas de Madrid su contraparte liberadora, reconfortante o esperanzadora incluso; creándose entre ambas series fotográficas cierta dinámica de *agravio y empoderamiento*, cuya razón de ser o punto de anclaje son esos tres rateros del retrato: los héroes de arrabal.

De entrada la forma en que García-Alix recupera aquí los orígenes o las raíces de Sandoval parece reproducir los lugares comunes que Sánchez Biosca identificaba en otros documentales contemporáneos y asímismo de investigación histórica, como *No pasarán* o *La guerrilla de la memoria*: "una voz intimista en primera persona" (la propia voz de García-Alix en este caso); "una alusión a la memoria" (aquí la de Sandoval de niño y la de Madrid a fines del siglo XIX); y, sobre todo, "una historia de vencidos" (315), la de las gentes de las Injurias y, en particular, la de esos tres rateros fotografiados probablemente por la misma policía tras haber sido arrestados. Sin embargo, ni las fotografías del arrabal madrileño ni, menos aún, esa fotografía de los rateros, resultan aquí necesariamente patéticas y banales como, con razón, señala Sánchez Biosca en referencia a las "víctimas" reivindicadas, según él, como "sujetos pasivos, sufrientes" (315) por esos otros documentales. En lugar de estar anclada en un "origen noble, acaso ético" –como, por ejemplo, la reivindicación del "maquis Manuel" en *Silencio roto* o del "venerable maestro" en *La lenguas de las mariposas* o del "republicano" en *Soldados de Salamina* o de las "13 militantes" en *Las 13 rosas* o de otros personajes "pre/sobredeterminados" al decir de Gómez López-Quiñones (*La guerra* 269)— la reivindicación aquí de esos primeros "maestros" de Sandoval (según se refiere a ellos el narrador) parece anclarse más bien en el *pillaje*, esto es, en la forma más rastrera de delincuencia.

Frente al concepto freudiano y patológico de la melancolía como *identificación con la pérdida*, que parecen explotar los directores de esas películas sobre "víctimas sufrientes", en esta escena en cuestión la melancolía viene a concebirse más bien, si se permite el juego de palabras, como la invitación al espectador a *identificarse con la perdición*, o con la picaresca; es decir, no tanto con "objetos perdidos, pasivos y sufrientes", cuanto con sujetos que, como ahí los rateros, son parte del hampa, de la chusma o de la heria y, aparte de perdidos o no, están (como acostumbra a decirse) 'dejados de la mano de Dios'. Cada retrato individualizado de los rateros nos presenta al heroe de arrabal en efecto como un "vencido" (en palabras de Benjamin), un arrestado, incluso un oprimido, pero no necesariamente como una "víctima sufriente", y menos aún "pasiva"3.

Dentro de este orden de cosas, la reivindicación que hace *El honor de las injurias* de los orígenes picarescos de Sandoval resulta profundamente comprometedora y desconcertante

3 Similar transformación de la noción orgánica y médica de la picaresca en otra socio-política descubre Rafael Salillas cuando explica la evolución etimológica de las palabras 'pícaro', 'picardía' y 'heria', en principio relacionadas con el acto de picarse o de echarse a perder algo y después asociadas ya con la delincuencia.

puesto que, a mi modo de ver, transforma la injuria o la *herida física* del rabal –"la herpe, la lacra" diagnosticada por Baroja— en un problema social y político (la delincuencia) y, lo que es más, en un dilema ético: por perverso que parezca, lo que ese retrato policial identifica como proscrito por la ley –i.e. las raterías de Sandoval— es precisamente lo único que le permite al chaval de las Injurias resarcir las miserias de su barrio.

En esta "dialectics of illness and empowerment" (que activa aquí la secuencia de las Injurias) anclaría Walter Benjamin, según argumenta Max Penksy en *Melancholy Dialectics* (21), la "flaca fuerza mesiánica" de la *melancolía* propiamente (Tesis #2), por oposición, claro está, a la "tortured stupidity" (cito a Benjamin) de la melancolía de izquierdas. Benjamin no profundizó mucho en su acepción de la 'melancolía-de-izquierdas', excepto cuando apuntó que representaba "lo último" (en el momento en que escribe la reseña al poemario de Erich Kästner, 1931) de "dos milenios de metamorfosis de la melancolía" ("Left-Wind" 31). Sin objetar ninguna de las interpretaciones a que da lugar un problema en verdad tan antiguo y abstruso como la melancolía –que si 'de izquierdas' o realmente revolucionaria, que si retórica o crítica, que si patológica o filosófica— opto aquí por entender esa identificación con la picaresca como una *subjetividad siniestra* –que es como interpreta Bruno Bosteels (77) la melancolía en México por los movimientos de 1968. Y más ampliamente aún, siguiendo a Luigi Pirandello, Simon Critchley y Jonathan Pollock, como un claro ejercicio de *humor negro*, en los dos sentidos (afectivo y estético) de la expresión: por un lado, como hipocrática *melancholia*, i.e. depresión, identificación con lo deprimido o, en suma, segregación de bilis-negra y, por el otro, como *siniestra ironía* o "comedia de la desesperanza" (Patrick O'Neill). Pues a juzgar por toda esa secuencia de los rateros, García-Alix pretende que el espectador se "deleite" (en palabras de Josefina Ludmer) con el "delito"; o mejor, que *vea* literalmente en la abyección de las Injurias, el empoderamiento; en la picaresca de esos rufianes, la liberación del submundo arrabalero; y en su gestos desfiantes, cierta noción de justicia.

Con bastante concreción y relativo divertimento, esta secuencia de los rateros representa lo que por otra parte fue un posicionamiento de clara intención política progresista, y sin embargo, bastante oscuro también, incluso contradictorio: el posicionamiento que adoptaron (de hecho durante esos mismos años en que está criándose Sandoval) varios escritores intelectuales como Azorín, Baroja, Unamuno o Valle-Inclán ante los nuevos efectos del progreso, de la europeización y, en general, de la modernización de Madrid a fines de siglo; y que condujo a que cristalizaran

nociones tan afines a la melancolía como la ataraxia, la abulia o el decadentismo, así como toda una psicología social sobre la llamada melancolía urbana y una literatura lombrosiana acerca de la melancolía en particular del delincuente4.

Desde *Nazarín* (1895) o *Misericordia* (1897) de Benito Pérez Galdós a *La horda* (1905) de Blasco Ibáñez, pasando por la trilogía barojiana de *La lucha por la vida* (1904-5), la literatura arrabalera y la invención en concreto del delincuente común permitieron denunciar (con admirable éxito además entre todo tipo de públicos) la *oscura línea de contacto* –la frontera extrema o el *rabal*— entre Madrid y el campo, el presente y el pasado, así como articular el no menos oscuro y contradictorio pensamiento político (paradigmático de la España de ese *fin-de-siècle*) entre el europeismo y el españolismo, el españolismo y los regionalismos, lo público o lo social o lo democrático, por un lado, y lo íntimo, lo individual e incluso lo anárquico, por el otro.

García-Alix reconstruye la infancia y la adolescencia de Sandoval, rigurosamente documentadas en el film por su partida de nacimiento, las fotografías de archivo de su barrio natal, los historiales de la casas de amparo madrileñas o el retrato conservado de su madre, como si se tratara de toda una leyenda arrabalera; y sienta así las bases de dos pautas críticas a la hora de ver el resto de *El honor de las injurias*: primero, que las contradicciones ideológicas que plantea la historia las puede confesar y denunciar con algo más de subjetividad y distanciamiento que los discursos políticos la imaginación, aquí el extraño *humor negro* que rezuma dentro de la secuencia de las Injurias el retrato de los tres rateros; y segundo, que tal reapropiación del imaginario delictivo por el género del documental permite recuperar la llamada memoria histórica, en este caso la del niño Sandoval y la del Madrid de fin de siglo,sin caer necesariamente ni en el patetismo ni en la susodicha banalidad del bien tan habituales en las representaciones de las víctimas del franquismo: incluido, claro está, el propio maquis, a juzgar por la “sinécdote continuada” que señala Secundino Serrano (18) entre las historias personales de los maquis y el conjunto de la historia.

“Uno de los nuestros”

Semejante “dialéctica del agravio y el empoderamiento” (Pensky), de la injuria y el resarcimiento, vuelve a activarse dentro de *El honor de las injurias* con la recuperación de otra actuación delictiva de Sandoval: la estafa que comete a su prometida mientras trabajaban ambos en París como criados.

4 Ver Los malhechores de Madrid de Manuel Gil Maestre, Madrid bajo el punto de vista médico-social de Philiph Hauser o La mala vida en Madrid de Bernardo de Quirós.

En esta ocasión, la imagen melancólica, siniestra, o que produce extrañeza, no será ya una fotografía que simule al hijo de las Injurias (como antes la de los rateros), sino un verdadero retrato de Felipe Sandoval, su primer retrato conservado.
Fechado en 1915 y hallado en los archivos de la Dirección de Seguridad francesa junto a la denuncia de la estafa, el retrato introduce este episodio delictivo de juventud con la siguiente descripción del investigador: “nada en él delata al hijo de las Injurias, un joven flaco y poco agraciado, pero de aspecto cuidado y con sombrero a la moda”.

Al objeto de reconstruir los intentos de este joven por abandonar sus raterías infantiles trabajando como “chico para todo” (pinche, camarero, botones), García-Alix incorpora ahora refilmaciones de *À Propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. Por la cantidad de luz, la amplitud del medio y el lujo y refinamiento de las gentes filmadas, las imágenes que recrean la cotidianeidad de la alta sociedad francesa contrastan, brutalmente, con las imágenes precedentes, en particular con la toma que clausuraba la secuencia de las Injurias: el primer plano de un gato raquítico sobre una alcantarilla. Esta toma está extraída de ese mismo film mudo y, en contraste con las siguientes imágenes, da cuenta de lo que, según el propio Vigo, pretendería denunciar su *city symphony film*: “the last gasps of a society so lost in its escapism that it sickens you and makes you sympathetic to a revolutionary solution” (cit. en M. de Lein 13). (Tal comentario parece inspirado en la ideología libertaria del padre de Vigo, el periodista satírico catalán Eugeni Bonaventura de Vigo, más conocido por su irreverente pseudónimo Miguel Almereyda porque, según recuerda François Truffaut, “si bien en español *Almereyda* suena grandilocuente, en francés es anagrama de *y’a la merde*” 25)5.
Pues bien, a tenor de lo que sucede en la pantalla tras esas refilmaciones de *À Propos de Nice*, la decisión del criado Sandoval junto a su amante Marianne Chitz de estafar a la prometida adquiere visos, si no tan “revolucionarios” como pretendía Jean Vigo, al menos sí tan irreverentes como reivindicaba *Almereyda*. Sin que haya respuestas claras sobre qué lo condujo a abandonar su puesto de trabajo, vaciar la cuenta de ahorros de la prometida y fugarse con su amante, lo que de alguna manera viene a hacer Sandoval es rebelarse contra todo el *establishment* burgués

5 Cuando en 1930 apareció À Propos de Nice formaba parte de una estética cinematográfica y una agenda política que, al decir de Truffaut, atraviesa también a Tire au Flanc (1928) de Jean Renoir y, en sus orígenes más remotos, a Shoulder Arms (1918) de Charles Chaplin, en cuyas películas encuentra parangón, siempre según Truffaut, el lema principal del abuelo de Jean Vigo, que es quien tras morir Almereyda en circunstancias oscuras crió al joven cineasta: "I protect the weakest" (26).

mandándolo, efectivamente, *à la merde*: incluída su promesa de casarse y de acceder a esa misma sociedad eventualmente junto a su futura esposa. Visualmente, la secuencia deja clara constancia de este arrebatado resarcimiento de Sandoval. Si las tomas que lo simulaban sirviendo en la casa del General Desille eran fotografías de interiores, con toda su familia apoltronada en torno a una mesa atendida por múltiples doncellas y criados uniformados; las que a continuación escenifican la estafa de Sandoval representan calles transitadas por personajes con sombreros a la moda, el cartel de una película de Richard Barthellmess en pose seductora, el torso desnudo de una mujer, en resumen: todo un *collage* de imágenes que remiten entre otras cosas a *The Musketeers of Pig Alley* (1912) de D.W. Griffth, incluso a la historia de Bonnie and Clyde tal y como se la imaginó Fritz Lang en *You Only Live Once* (1937). Además, la fuga de Sandoval y Marianne la ilustran picados y contrapicados de edificios que van sucediéndose rápidamente en la pantalla al compás de la misma música frenética que sonó cuando Sandoval en sus raterías se escapaba de las Injurias y descubría Madrid.

Como consecuencia ahora de este otro montaje de ambas secuencias, el escapismo de la familia Desille, el servilismo de Sandoval y del resto de empleados y, en general, toda una serie de circunstancias que (según Jean Vigo) “it sickens you”, acaba encontrando en la frenética secuencia de la estafa y fuga su contraparte liberadora, reactivándose de nuevo aquella “dialectics of illness and empowerment” (Pensky) que encontrábamos arriba con los rateros. A la zaga de otros “maestros” mucho más modernos y no menos controvertidos que los héroes de arrabal, como son los gansters que entonces protagonizarían *One is Business, the Other Crime* (1912) de Griffith o *Regeneration* (1915) de Raoul Walsh, el protagonista de *El honor de las injurias* parece responder a la disponibilidad del “chico para todo”, a los pronósticos de una vida doméstica así como a la convocatoria revolucionaria de *À Propos de Nice*, con la actitud que resume buena parte de la moral gansteril: “There’s got to be a better, easier way to make dough than this” –que es precisamente lo que en un momento dado resuelve el protagonista de otro film contemporáneo de Griffith, *The Narrow Road* (1912). Entre el hogar y la calle, el servilismo y el bandidaje, el matrimonio y la perdición, Sandoval representa ahora un no menos oscuro posicionamiento ideológico que el que antes representaban sus “maestros” de las Injurias. Y si entonces nos hacía ver en la picaresca, la resistencia a la abyección del arrabal, ahora *El honor de las injurias* nos hace ver literalmente en la pose gansteril, la liberación del orden doméstico; en el bandidaje, la

cancelación del vasallaje; y en el frenético arrebato, un riguroso sentido de la justicia, todo ello claramente encabezado por aquel encuadre de Sandoval con sombrero a la moda: fotografía que, según confiesa en su libro García-Alix, desde el momento en que la descubrió le produjo ya la clara impresión de encontrarse ante "el retrato de un gánster" (57).

Durante toda la primera mitad de *El honor de las injurias*, García-Alix se reapropia del tratamiento convencional de la novela de educación o *bildungsroman* que por lo general hacen los *crime films*: "the prototype of every boy-to-man/rags-to-riches/redeemed-or-destroyed ganster movie" (McCarty 26). Desde *The Public Enemy* (William A. Wellman 1931) a *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone 1984) o *Gangs of New York* (Martin Scorsese 2002), estas películas relatan el crecimiento de personajes desde que son anónimos rateros adolescentes hasta que se convierten en reconocidos criminales al cabo de algunos años de debatirse entre la buena conducta y el camino de la perdición. Junto al imaginario arrabalero, incorpora ahora García-Alix con esta secuencia parisina eso que McCarty llama "la gramática del cine gánster", con todos sus ingredientes de crimen, revanchismo, sexo y corrupción (8), así como la predecible complicidad del gánster con unos orígenes necesitados (19) y con un destino maldito (45).

Anticipándose al *neorealismo* italiano y a la *nouvelle vague* francesa, desde sus orígenes en 1912 con *The Musketeers of Pig Alley* esta "gramática del cine gánster" se construyó a base de filmaciones en "authentic locales –the crime-ridden streets, tenements, dance halls" según McCarty— en lugar de estudios, proporcionando así a aquellos clásicos de gansters "a stark, almost documentary 'this-is-happening-before-your-eyes' sense of realistic detail and unpetrified truth—even thought, in fact, every shot in the film is staged" (17-18). Esta "sensación de realismo", de que lo que sucede en la pantalla está sucediendo de verdad en la calle, experimenta en la secuencia de la estafa de Sandoval otra vuelta de tuerca, sin embargo.

Al documentar en pleno siglo XXI todo el episodio parisino de Sandoval en función de la "gramática de cine de gansters", la sensación de realismo que ya de por sí aportan el retrato auténtico de Sandoval, el registro oficial de su apartamento en París o su detallada ficha policial se confunde ahora también con la sensación de encontrarnos ante toda una 'película, película' de gansters. Con lo que el espectador tiene la equívoca sensación, no sólo de que 18 'this-is-happening-before-his/her-eyes', sino también de que ese episodio biográfico de Sandoval sucede asímismo en el cine clásico de gansters. O dicho de otra forma, los espectadores de *El honor de las injurias* tenemos la sensación de que la vida del "hijo de las Injurias" es literalmente también *una vida de película*. Como resultado de tal confusión, ese "gánster" retratado en 1915 parece a la vez seducir y resistirse al espectador por lo que tiene de *simulacro* pues dentro de esta secuencia, siguiendo a

Gilles Deleuze, Sandoval "harbors a positive power which denies the original and the copy, the model and the reproduction" (262).

Ni documentación biográfica, ni recreación cinematográfica entonces, lo que parece ofrecer en el fondo *El honor de las injurias* es un *simulacro de la vida de Sandoval*. Siguiendo con la interpretación que hace Bosteels de los espectros del 68, esta recuperación también espectral de la vida de Sandoval que acomete García-Alix (casi un siglo *después*) es en verdad algo *siniestro*, en ambos sentidos del adjetivo: "The sinister lying in wait", argumenta Bosteels jugando con el doble sentido del término 'siniestro' (relacionado con la *izquierda* y con la noción de *Das Unheimliche*), must be added to the notorious tendency toward melancholy in political thought today" (76). A la luz del discurso de intención progresista que empezó a introducir *À Propos de Nice*, el espectro de Sandoval se alínea aquí, efectivamente, con un pensamiento político de izquierdas. De hecho, aquella novela de educación paradigmática de los *crime films* –el ratero convertido en gánster— se ve reorientada de inmediato en una dirección explícitamente "de izquierdas" con la reconstrucción del siguiente episodio biográfico de Sandoval: el que relata su afiliación a la CNT. Es más, teniendo en cuenta que el anarquismo por aquellos años era casi una religión, atea y moderna, Sandoval viene a representar una suerte de *espectacular espíritu santo*. Pues seduce, fascina y da esperanza a toda la clase obrera que lo sigue a través de la prensa y se identifica con él, al mismo tiempo, sin embargo, que se resiste a la identificación real: "este sujeto, que se cree es el jefe de la banda de atracadores", especuló el *ABC* el 16 de febrero de 1932 según las indagaciones de García- Alix, "se llama Felipe Sandoval o Doroteo Muñiz, 'el Nojo', y el Doctor Muñiz", entre otros pseudónimos. Con respecto a la doctrina anarquista el espectro de Sandoval es, a mi modo de ver su película, lo que el Espíritu Santo con respecto a la teología cristiana: en la misma *persona* se aglutinan la idea anarquista y su realización práctica, el personaje histórico y su semblanza legendaria, la esperanza revolucionaria y el camino para realizarla.

Tras perderse Sandoval "entre los pliegues de un continente en guerra", su rastro reaparece en 1919 en la cárcel Modelo de Barcelona. Por aquel entonces la Modelo –y por extensión también Barcelona, enclave junto a Zaragoza del anarquismo en España, y este país a su vez "bastión bakunista" del resto de Europa (Elorza 81)— era la mejor universidad del anarquismo. A la Modelo de Barcelona iban a cumplir condena cientos de anarquistas y sindicalistas que se representan ahora en la pantalla mediante fotografías policiales que remiten a las fotos previas del ratero y, sobre todo, a la de Sandoval del comienzo de la película. En esa cárcel "Sandoval abrazó la idea" –dice el investigadior refiriéndose por "la idea" a la doctrina anarquista— al encontrar en los métodos revolucionarios de 'acción directa' una vía de resarcir la larga lista de injurias que lleva padeciendo, desde su arrabal natal a las humillaciones de servir como chico para todo, y a la brutal paliza que recibe en la Modelo por intentar fugarse junto a otros presos amotinados.

Tal aseveración del investigador, sin embargo, puede leerse en sentido contrario también: "*la idea* abrazó a Sandoval". Pues también la doctrina del anarquismo encontró en Sandoval y en la "corte selecta de putas, ladrones, vagabundos y anarquistas" del barrio chino barcelonés (cito al investigador), a los mejores ejecutores de la llamada "propaganda por el hecho", esto es, de las "acciones violentas que pretendían instrumentalizar políticamente el terror" (Núñez Florencio 5). De cualquier modo, este encuentro entre la contingencia delictiva de Sandoval y la historia de la ideología anarquista sigue los postulados de Proudhon –"la propiedad es un robo"— y de Bakunin cuando teorizó en pleno siglo XIX que "the bandit is always the hero, the defender, the avenger of the people, the irreconcilable enemy of every State, social or civil regime" (cit. en Hobsbawn 28); y también los de Lily Litvak, quien saca en conclusión de sus investigaciones del anarquismo de entresiglos que siempre "el héroe libertario se nutre de la chusma" (64).

¿Quiénes mejor en pleno siglo XX ya, pensarían de estar vivos Proudhon y Bakunin, que prototipos de gánster como Sandoval, mucho más urbanos y de alguna manera más modernos también que el bandido y el bandolero decimonónicos, para ser *uno de los nuestros* y ejecutar esa "escuela de odio y voluntad de sacrificio" que, según la teoría benjaminiana de la 20 historia y según también la propia doctrina anarquista, ha de vengar a todos los "antecesores esclavizados" y a todas las

"generaciones vencidas"?6.

El sol negro de la anarquía

El gánster, el delincuente, el bandido y otras figuras precursoras, como cierto pícaro, tienen en común, pese a las especificidades de cada una de ellas, dos cosas: 1) siguiendo el presente análisis, todas parecen estar bajo el melancólico "signo de Saturno", en palabras aquí de Susan Sontag (116), en tanto están constreñidas de una u otra manera por el tiempo histórico y se pierden siempre entre los límites del espacio, los rabales de las ciudades, las fronteras de las naciones o los pliegues del continente y 2) todas figuran en el historial de *rebeldes primitivos* de E.J. Hobsbawn. Así es como denomina este historiador marxista a los sujetos que "aspiran a adaptarse" a las "condiciones modernas" y carecen sin embargo de un "discurso articulado que exprese" tales aspiraciones, resultando sus soluciones en acciones "pre-políticas" a caballo entre la justicia y la violencia, la razón y la espontaneidad, el progresismo y lo reaccionario (*Primitive Rebels* 2-12). Ambas cosas, melancolía y rebeldía primitiva, están íntimamente relacionadas, no obstante. Pues en cada uno de los rebeldes primitivos, concretamente en los mitos o en las leyendas, en los cuentos o en las canciones, en los cuadros o en las películas que les han sobrevivido, ha encontrado el saturnino signo de la melancolía sus diferentes formas de articularse a lo largo de la historia. (Un caso modélico de esto lo encontrábamos arriba con la invención del delincuente común y su reivindicación de un oscuro posicionamiento ideológico que compartían muchos intelectuales comprometidos de *fin-de-siècle*.).

Dentro de este historial de rebeldes primitivos, el anarquista es sin embargo el *menos* primitivo de todos. Desde antiguamente han existido movimientos con "esencia milenarista", al decir de Hobsbawn, que han aspirado a un "complete and radical change in the World which will be reflected in the millennium, a world shorn of all its present deficiencies" (*Primitive Rebels* 57)7. Ahora bien, siguiendo la genealogía de la rebeldía que por otra parte hace Albert Camús, tal rebeldía milenarista –o en términos camusianos "rebeldía metafísica"— no aparece en la historia de las ideas "de manera coherente" (39) hasta fines

6 En su reivindicción de la "clase vengadora", la que todavía no ha desaprendido con la socialdemocracia el odio y la voluntad de sacrificio, Benjamin coincide con la fuerte presencia de la noción de venganza en la literatura anarquista. Desde Baroja a estudios como los de Rafael Sánchez Nuño (134 y ss.) o Murray Bookchin (133 y ss.) se ha señalado la complicidad del anarquismo con la noción de revancha.

7 Leer el cuento "La prehistoria" de Azorín para un ejemplo literario concreto de ese milenarismo anarquista.

del siglo XVIII, con la Revolución Francesa y la decapitación ya no sólo de la persona del rey sino del principio que éste representa. Con lo que dentro de esta otra historia sobre la rebeldía primitiva en España que desde el pícaro y el ratero al delincuente común y luego al gánster parece estar reconstruyendo también *El honor de las injurias* los anarquistas serían rebeldes primitivos bastante *modernos* sin embargo, en la medida en que "se levantan no sólo contra su condición sino contra toda la creación entera" (Camus 35). Así lo prueban dentro de la película la alusión mediante imágenes de archivo y comentarios bien documentados del investigador a los atentados mortales que efectúan los anarquistas de la CNT contra todos los pilares estructurales del poder en la España de aquellos años: el presidente del Consejo de Ministros Eduardo Dato (asesinado en 1921), el teniente coronel José Regueral (1923) o el cardenal Juan Soldevila (1923)8.

Bajo la especialidad de atracador de bancos, Sandoval se afilia en efecto a la CNT y pasa a ejercitar la llamada "gimnasia revolucionaria" entregando el botín de sus atracos a la causa. Como uno más de *els homes d´acció*, que es como se llamaba entonces a anarcosindicalistas como Durruti, Oliver o Ascaso, Sandoval comienza a militar en la lucha armada anarquista, primero (durante la década de 1920), contra los llamados Sindicatos Libres, apoyados por la patronal, el gobierno y la Iglesia; y luego, ya en plena Segunda República, contra el propio gobierno republicano. Durante un periodo de la historia de España en que, según Ramón J. Sender, "las pasiones han infectado el aire y ya no se puede respirar y ocurren las cosas más extraordinarias" (34), los anarcosindicalistas encarnan buena parte de esta *pasión revolucionaria* (de hecho la prensa anarquista del momento se refería a ellos como "mártires de la causa", Núñez Florencio 144). Especialmente cuando a partir del 6 de abril de 1932, en pleno Ateneo de Madrid, el escritor activista Valeriano Orobón declara que el gobierno republicano es un gobierno "esencialmente capitalista", entonces, segun el historiador Julián Casanova, ese ambiente cargado al que se refiere Sender da paso ya a un frenético "aceleramiento de lahistoria" (15) con sus picos más destacados en las intentonas revolucionarias de Arnedo (1931-32), Casas Viejas (1933) y Asturias (1934), todas ellas referidas en la película mediantes imágenes de archivo también y seguidas

8 Incluso planearon matar al rey, según ha documentado recientemente también Carlos García-Alix en "Matar al rey".

asímismo con gran interés desde la cárcel por Sandoval (que desde 1932 cumple condena en la Modelo de Madrid por un atraco)9.

Por consiguiente, de todas las figuras que a lo largo de *El honor de las injurias* ha producido la "dialéctica del agravio y el empoderamiento" (rateros, delincuentes, bandidos, gansters), ésta del *anarcosindicalista* parece convertirse, no sólo en la más moderna, sino en la más melancólica y siniestra de todas también. Por "el odio" revanchista (cit. Benjamin Tesis #12) que lleva dentro, i.e. por las cuentas insalvables que pide al presente desde un pasado remotamente oprimido y abyecto como en el caso de Sandoval era el de las Injurias; por su "voluntad de sacrificio" (cit. también a Benjamin), pues en la medida en que se juega la vida en cada uno de sus atracos y nunca se fuga con el dinero robado, Sandoval pasa a ser otro "mártir de la causa" también; y, en definitiva, por su insatisfacción profundamente inconsolable con el curso de toda la historia, Sandoval, que a partir de ahora milita en la CNT madrileña al tiempo que trabaja como albañil, se convierte dentro de la película en la figura benjaminianamente melancólica por excelencia.

No por azar en aquellos años los anarquistas, sujetos "individualistas" a la vez que "solidarios" (Núñez Florencio), de "sentimiento bárbaro" (Baroja en *Aurora roja* 262) y al mismo tiempo "modernos" hasta el punto de anclarse sus ideas en las de la Revolución Francesa o, cuando menos, en las del "viejo federalismo republicano" (Rama 8), dieron lugar a una sustanciosa bibliografía lombrosiana que llegaba a preguntarse, al más puro estilo hipocrático de entender la melancolía, si a los anarquistas no "se les había subido el vino, el Africa a la cabeza" (Andres Galera Gómez 114). Semejante misticismo melancólico lo captura una escena en concreto de *El honor de las injurias* que reconstruye la habitación de Sandoval después de que éste se ha dado a la fuga tras un atraco. Lo que encuentra la policía y aparece en la pantalla son tan solo sus herramientas de albañil. Toma que recuerda al clásico grabado de Durero en el que a los pies del Ángel de la Melancolía aparecen abandonadas sus herramientas de trabajo.

9 Tal "aceleramiento de la historia" se está produciendo también en buena parte de Europa, naturalmente. En respuesta al intento de la social-democracia por moderar este apasionamiento revolucionario, Benjamin había escrito, precisamente en 1930, su controvertida reivindicación del carácter desctructivo, "cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas" ("Carácter destructivo" 160-1). A tenor de todas esas intentonas revolucionarias, los anarquistas españoles parecen llevar a la práctica el "carácter destructivo" de Benjamin desconfiando en efecto de todo, incluído el nuevo gobierno de la República.

La reconstrucción de la militancia de Sandoval en la CNT durante la década de los 20 y comienzos de los 30 rezuma tanto humor negro, si no más, como antes rezumaban los retratos de los rateros y del gánster durante las reconstrucciones de su infancia y juventud. García-Alix se enfoca ahora en documentar la lucha armada de esos "reyes de la pistola obrera" –que es como se refiere Juan A. Oliver a los anarcosindicalistas en una filmación del entierro de Buenaventura Durruti. Con un "timbre de bronce" como el que dice Benjamin que tenía la voz de Louis Auguste Blanqui y que había "conmovido" al siglo precedente (Tesis #12), Oliver reivindica el "odio", la "voluntad de sacrificio" y los "golpes a la cabeza" que hasta su muerte había propinado Durruti. Esta apología (en verdad atrabiliaria) de la vida y milagros de aquel líder anarquista adquiere en *El honor de las injurias*, no obstante, un carácter más siniestro, más *negro* incluso que la reivindicación anterior de otros rebeldes primitivos. Pues no sólo hacen esos pistoleros de la CNT como los héroes de arrabal –que veían en sus pillerías una forma de escaparse de las Injurias— o como el bandido –que veía en su estafa cierta liberación del orden burgués— sino que, además, *els homes d'acció* están ya estrechamente afiliados a una doctrina que, ideal o revolucionariamente, les hace ver en la aniquilación, la regeneración total.

Con la misma sordidez y no menos divertimento que antes durante las otras secuencias delictivas, *El honor de las injurias* se reapropia nuevamente de la gramática de cine gánster para representar ahora la controvertida lucha armada del anarcosindicalismo en Madrid. Junto a refilmaciones de secuencias tomadas del cine negro latinoamericano de los años 30 y 40, sobre todo de películas del mexicano Juan Orol que simulan los atracos, atentados y ajustes de cuentas entre los Sindicatos Libres y la CNT, aparecen también primeros planos de fichas y retratos policiales de anarquistas, reportajes periodísticos de sus atentados, así como refilmaciones de secuencias tomadas de *M* de Fritz Lang (1931) y de *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo (1934) que simulan el entusiasmo con que recibe el pueblo la propaganda del anarcosindicalismo. Todo ello reproduciendo en buena medida los presupuestos mediáticos de la lucha anarquista en aquél entonces y también durante la posterior lucha armada frente al franquismo, según Dolors Marín Silvestre: "una lucha que ante todo quería ser espectacular para poder aparecer en los medios de comunicación a los ojos de las clases trabajadoras" (14-15). Si el régimen de Franco fomentó, según Antolín Nieto (12), la acusación a los maquis de "bandoleros", o "bandidos" para "borrar" su lucha política, en la película de García-Alix es esa rehabilitación de Sandoval como "gánster" y

"bandido" lo que entraña, irónicamente, buena parte de su potencial crítico y subversivo.

Entre las figuras del delincuente novelesco y del gánster peliculero (antigua la primera y al decir de Rafael Salillas también cuestionablemente "española", y más moderna y propiamente extranjera la segunda), *El honor de las injurias* reivindica a los anarcosindicalistas como si fueran pistoleros, o mejor, *forajidos*. Es más, desde que en 1923 con la dictadura de Primo de Rivera la CNT es ilegalizada, hasta que en el verano del 36 estalla la revolución y ese "ejército en la sombra" (en que llegó a convertirse la CNT) sale literalmente a la luz, el forajido no sólo de leyenda o de novela, sino ya cabalmente cinematográfico –a juzgar hoy por *Enemy of the State* (Tony Scott 1998) o *Public Enemies* (Michael Mann 2009)— es ese singular personaje comunmente conocido entonces a raíz de *The Public Enemy* (1931) como el *enemigo público*. Así, como "enemigo público número uno" efectivamente, se refirió la prensa madrileña a Sandoval, según muestran primeros planos de reportajes de *Mundo Gráfico* y *ABC*, cuando al informar en 1932 sobre uno de los atracos de la CNT (el que condujo a Sandoval de vuelta a la cárcel) dicen en sus titulares "Policías y hampones: la película del atraco de la calle de Santa Clara"; mientras comparan Madrid con Chicago e ilustran además la noticia con un retrato de Sandoval significativamente anacrónico: el de aquel joven "con sombrero a la moda" que en 1916 había utilizado la policía cuando lo buscó sin éxito en Francia por su estafa bancaria.

El momento climático de este largo historial de atracos, crímenes y *vendettas* llega, claro está, con la revolución de 1936 en respuesta al levantamiento militar de Franco. *El honor de las injurias* se enfoca primero en uno de los sucesos que encabezaría esta revolución: la toma del cuartel de la Montaña donde se habían refugiado los militares sublevados en Madrid y se encontraban además las armas de la ciudad. Ilustran la toma del cuartel refilmaciones de imágenes de archivo de ciudadanos que, aunque anónimos, aparecen individualizados cada uno de ellos en primeros planos disparando contra los militares refugiados en el cuartel. El narrador subraya entonces los oficios de los atacantes –"*albañiles, tranviarios, metalúrgicos*"— al compás de la misma música frenética, precisamente, que sonaba cuando Sandoval se perdía entre los pliegues de un continente en guerra tras cometer la estafa, y aún antes, cuando descubría Madrid de la mano de sus maestros de arrabal: los "*randas, topos, descuideros*". La contigüidad entre estas tres secuencias salta a la vista y marca la trayectoria que hasta aquí ha tomado el signo de Saturno o el humor negro de la melancolía.

Ahora, el espectador no sólo ve en el pillaje, la liberación de las Injurias; en la estafa, el resarcimiento del criado; y en la aniquilación de Dato, Regueral y Soldevila, la regeneración política; sino que, además, siguiendo el lema anarquista de entonces, la secuencia hace ver explícitamente *en la guerra, la revolución*.

Si antes ilustraba el misticismo de Sandoval una toma de sus herramientas de trabajo abandonadas, en esta otra escena colectiva todos los madrileños parecen abandonar sus herramientas de trabajo también, substituyéndolas por armas: "Dejaron de ser carpinteros, panaderos, cerrajeros", escribe Agustín de Foxá en *Madrid, de corte a checa* (1938), "un sueño milenario les arrebataba" (212). El "dionisíaco furor revolucionario" testimoniado por Mikhail Kolsov en su *Diario de la guerra de España*; "la extrañeza y la conmoción" que George Orwell describe en su *Homenaje a Cataluña* (*Orwell en España* 72); "la liberación orgiástica" (Sánchez Biosca 75) que promueve el *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), de toda esta carga emocional da cuenta ahora *El honor de las injurias*. Mediante refilmaciones de escenas de este mismo *Reportaje* de Mateo Santos y de otros reportajes realizados también en su momento por la propia CNT, de fotografías de archivo con ciudadanos encañonando a soldados, imágenes de obreros ocupando lujosos salones, de ciudadanos armados (incluido un primer plano de una niña empuñando una pistola), la película reconstruye el "gran día de la revancha" (Foxá 215), el desenfrenado "aceleramiento de la historia" (Casanova) y, en definitiva, el extremo al que llegaron en ese verano del 36 aquellas "pasiones", ahora ya completamente desatadas, que respiraba Sender a comienzos de 1930.

Los oprimidos, las "generaciones vencidas" y los "antecesores esclavizados" al decir de Benjamin, desde esos obreros que disparan contra el cuartel hasta la "gente astrosa" de las Injurias, pasando por cada uno de los sirvientes, "*botones, camareros, pinches de cocina*" que fue Sandoval son al fin vengados dentro de *El honor de las injurias*. A diferencia de los pronunciamientos del siglo XIX, en opinión de Raymond Carr "primitive provincial revolutions" que nunca llegaron a cuajar ni en revoluciones ni en "el desarrollo de un sistema esencilamente capitalista" (cit. en Hobsbawn, *Revolutionaries* 72-74); esta revolución del 36 amenaza en numerosas ciudades y pueblos de España, un siglo y medio *después* de la Revolución Francesa, con romper radicalmente con todos los lastres antiguos.

Con la revolución, además, el "ejército en la sombra" de la CNT sale efectivamente a la luz, y con él, claro está, también Sandoval, que es inmediatamente liberado y se pone de nuevo al servicio de

la CNT en lo que parece constituir la aurora definitiva de la anarquía en España, o según se ve durante la segunda mitad de la película, el "corto verano de la anarquía"10.

García-Alix abunda ahora en filmaciones del interrogatorio a Sandoval por la policía franquista al tiempo que reconstruye todo lo que Sandoval confiesa en aquel informe sobre su "actuación durante el tiempo que duró la guerra". En el Madrid sitiado de entonces Sandoval dice haberse convertido en un vigilante de la retaguardia. Si los milicianos defienden la ciudad en el frente, él y otros compañeros de la CNT cubren sus talones combatiendo dentro de Madrid a la Quinta Columna. Ahora bien, mientras todos estos milicianos y anarquistas se quedan defendiendo Madrid, la sede de la República y, con ella, los miembros gubernamentales se trasladan a Valencia. Además, los compañeros que no se van y que más afines permanecen a la doctrina de la revolucion social pasan a ocupar los puestos ministeriales del gobierno, cada vez más dominado por el Partido Comunista.Asímismo, mientras esos mismos compañeros ahora gobernantes se llevan el crédito político de la resistencia frente al golpe militar, Sandoval y su comitiva son quienes se encargan de realizar el trabajo sucio: "Lo que esos jovencitos comunistas que presumen de coraje no se atraven a hacer," dice Sandoval en *A sangre y fuego* (1937) de Manuel Chávez Nogales, "aquí está el viejo Felipe, anarquista, dispuesto a hacerlo en bien de nuestros sagrados ideales" (234): declaración incorporada en la película en boca del actor que interpreta a Sandoval.

Conforme avanza la reconstrucción de este trabajo sucio, aquel victorioso sol de la anarquía, que en verdad resplandece en Madrid desde el estallido de la revolución, comienza a ser totalmente eclipsado, sin embargo, por todos los sucesos confesados por Sandoval en su informe. En uno de los gestos más carismáticamente saturninos y melancólicos de la historia política de la izquierda, la revolución de 1936 termina también en *El honor de las injurias* devorando a sus propios hijos, en particular a este "hijo de las Injurias" en quien según diría Litvak se habría nutrido originariamente la doctrina libertaria. Al estilo de lo que supone *Quatre-vingt-treize* (1874), según la lectura que en "Horror y grandeza de la revolución" (1993) hace Claudio Magris de esa novela histórica de Victor Hugo, *El honor de las injurias* parece al final constituir también un ajuste de cuentas a fondo con la historia moderna de España. Pues no sólo es la actuación siniestra de Sandoval una extensión de la deseada utopía del 36, sino 10 La cita, naturalmente, alude al título del libro de Hans M. Enzensberger sobre la vida y muete de Durruti.

también su negación y profundo desencanto: “destruye las conquistas del Treinta y seis”, podría decirse aquí parafraseando a Magris, “negándolas en el presente y salvándolas para el futuro” (74). Así, si el “deber revolucionario” que reivindicaba Sandoval era, citando de nuevo a Benjamin, “lleva[r] hasta el final la obra de liberación”, resulta que a juzgar de nuevo por su propia confesión la revolución le obliga a desempeñar más bien la obra del Gran Inquisidor. La película muestra cómo para ejecutar las ordenes que recibía, Sandoval y su comitiva se agencian un espectacular Rolls Royce; improvisan en el cine Europa su propia cárcel (la checa del Europa); les dan “el paseo”, además de a múltiples sospechosos de pertenecer a la Quinta Columna, a numerosos compañeros sospechosos también de traición, incluído el bibliotecario madrileño Ruíz Egea; queman la cárcel Modelo de Madrid con todos los presos comunes y políticos de ambos bandos adentro; y por si todo esto fuera poco, Sandoval crea incluso un Tribunal de la Muerte y, al más puro estilo del emperador Heliogábalo, echa a suertes el destino de sus detenidos.

No cabe humorada más siniestra: el hijo de las Injurias, el héroe desposeído de arrabal, el mayor forajido de la historia moderna de España, el enemigo público número uno de todos los gobiernos (incluído el de la Segunda República) y el mártir que está dispuesto a cumplir con su “deber revolucionario aunque el corazón se le salga por la boca”, reconoce –y deja constancia de su propio puño y letra— haberse convertido en policía, en verdugo, en suma, en justiciero o *vigilante* del gobierno legítimo de la República. Al mismo tiempo libertario y policía, rebelde y justiciero, pistolero y sindicalista el Sandoval de García-Alix parece encarnar durante la reconstrucción de la revolución anarquista la siguiente aporía: o bien es policía de la revolución, y con ello traiciona toda su carrera anterior de rebelde forajido; o bien se rebela contra su “deber revolucionario” y entonces cae en la herejía política. Sea como fuere, la visión de la revolución que proyecta García-Alix a través del informe de Sandoval conduce a lo que poco después del suicidio de Sandoval, cuando han cristalizado en Europa los totalitarismos de todo signo y bandera, la roja incluida, recalcará Albert Camus en *El hombre rebelde*: que “rebeldía y revolución desembocan en el mismo dilema: o la policía o la locura” (288).

Desde la melancolía arrabalera de los rateros en Madrid, a la arrebatada venganza de aquel ayudante de cámara en París, y luego al milenarismo anarquista en toda España y

buena parte del resto de Europa, la "actuación" de Sandoval mientras dura la guerra civil produce sin lugar a dudas la humorada más gansteril, tétrica y siniestra de todas. Más siniestra incluso que la que se ilustra al final de *Scarface* cuando el protagonista cae abatido a tiros bajo un cartel que reza irónicamente: THE WORLD IS YOURS. El día de la gran revancha anunciado desde el título y consumado luego con el estallido de la revolución se transforma ahora en profunda decepción, en reconocimiento de la derrota, en definitiva, en*sol negro de la anarquía*. Así es como parafraseando los archicitados versos del poema "El desdichado" de Gérard de Nerval puede imaginarse esta última humorada que confiesa y denuncia el también aquí *desdichado* protagonista de *El honor de las injurias*.

La imaginación siniestra

A la luz y la sombra de ese sol negro de la anarquía, en la penumbra, puede verse ahora, no sólo la "verdad de la conciencia propia" (Bakhtin) del guerrillero libertario, sino la verdad también de cómo vemos y recordamos hoy su lucha política. "It is time definitively to abandon the excessive piety that continues to be applied to leaders such as Durruti" escribía en 1997 Julián Casanova. "Rather we should be looking at unravelling the characteristics of the leaders, how they reached positions of power and how this power was excercised" (218).

Desentrañar cómo atraviesan el cuerpo de Sandoval o de otros líderes guerrilleros el poder y la resistencia significa asomarnos, por utilizar la metáfora conradiana de Gonzalo García Pino, al "corazón de las tinieblas" del ser humano (Carlos Tejeda); es decir, mirar a Sandoval así como a los consiguientes guerrilleros anti-franquistas más allá de su imagen de ejecutores o de víctimas.

Frente a la brutal tortura que le propina, por un lado, la polícia franquista hasta que logra sonsacarle nombres, lugares, fechas y demás información y, por el otro, frente a la "recriminación moral" también de sus propios compañeros de militancia política por haberlos delatado, Sandoval opta al final por suicidarse: "Él fue su juez y su verdugo" concluye el investigador. Esta "última palabra acerca de su persona y de su mundo" (Bakhtin 72) clausura, más que una hagiografía—i.e. una apología o explicación de su militancia libertaria—, una confesión inconsolable como las de los hombres de subsuelo de Dostoievski.

A diferencia de los hombres bien "formados moralmente", como son los "mártires de la causa" revolucionaria en *Nosotros, los asesinos* o los hombres que honran los funerales de Durruti, y a diferencia, asímismo, de los "criminales" que enjuicia la *Causa General*, la imagen de Sandoval

que al final proporciona *El honor de las injurias* no es ni la de un mártir ni la de un criminal. Ni santo ni villano, ni víctima ni verdugo, este docudrama, *mockumentary* o, a tenor del presente análisis, este *simulacro de documental* representa una imagen de Sandoval como la que poco después del 39, en el periódico *Combat* del 14 de noviembre de 1946, su editor, Albert Camus, propuso como un nuevo sujeto de la rebeldía "*free of all messianic elements and devoid of any nostalgia for an earthly paradise*" ("Neither Victims nor Executioners" 261).

Desengañado con el milenarismo anarquista, destruido por las torturas de la policía franquista, avergonzado por haber dejado de ser "uno de los nuestros", enfermo y atormentado en definitiva por reconocer todas las malas pasadas que le jugó la vida ("si volviera a empezar" confiesa en algún momento y hasta por Dios llega jurar al final este anarquista), toda la voluntad de venganza y justicia de Sandoval parece replegarse contra sí misma y dar lugar más bien a otra "oscura línea de contacto" *adentro* ahora del propio Sandoval transformándolo ante los ojos del espectador en una *volonté de chance*.

Así es como en *Le coupable*, publicado en 1944, denominó George Bataille a los sujetos que por aquel entonces –precisamente cuando se estaba organizando militarmente en España el maquis y más popularidad estaba adquiriendo además su imagen forajida— habían agotado la dialéctica reconfortante del agravio y el resarcimiento. En lugar de una mitología redentora que busca en Dios, en la moral o en la Idea cierta explicación, expiación y consuelo de las injurias del pasado, la voluntad de suerte, aduce Bataille, sigue el oxímoron implícito en una moral ejemplar que se fundamenta, irónicamente, en *el deber de ser impío*: "quien habla de justicia es justicia él mismo, propone un justiciero, un padre, un guía. Yo no propongo la justicia. Traigo la amistad cómplice"; y advierte Bataille acto seguido: "No te engañes: esta moral que escuchas, que enseño, es la más difícil, no deja esperar ni sueño ni satisfacción. Te pido la pureza del infierno o, si lo prefieres, del niño: no te será hecha promesa alguna a cambio y ninguna obligación te atará" (80-107).

Al margen del apoyo de Indalecio Prieto, Ministro de Defensa durante la guerra, de los asesores soviéticos que habían venido a España a organizar la defensa militar de la República, al margen incluso del apoyo del propio PCE y de la dirección misma de la CNT, según afirma el historiador Antolín Nieto (41), parias o intocables como Sandoval, pero que sí lograron huir al término de la guerra, protagonizarán tras la victoria de los nacionales la resistencia armada frente al franquismo;

en particular, acostumbrados como estaban a las barricadas, las bases anarquistas liderarán, en opinión de Nieto, la "guerrilla urbana más eficaz" (Nieto 13).

Más allá del erotismo de Georges Bataille y del heroismo de Jean Paul Sartre, del nihilismo libertario y el realismo político, del apasionamiento mediterráneo y el racionalismo alemán, Albert Camus reclamó la imaginación, en concreto la invención novelesca, a efectos de dar cuenta de esta *volonté de chance* que "rechaza el mundo tal cual es, sin aceptar escaparse" (Camus 303). "El arte nos volverá a los orígenes de la rebeldía," escribe Camus, "en la medida en que trata de dar su forma a un valor que huye en el devenir perpetuo, pero que el artista presiente y quiere arrebatar a la historia" (301). La propuesta no es necesariamente tan original, ni tan restringida tampoco al género de la novela, como reivindica Camus, cuyo conocimiento y pasión por la historia política de la España de posguerra es bien conocida hasta el extremo de que ambientó su obra teatral *Estado de sitio* (1948) en ese país.

Los caprichos goyescos y, en general, las llamadas *pinturas negras* de Goya dieron cuenta de otra forma de "pensamiento de mediodía" (Camus) a caballo entre la razón y la superstición, el progreso y la tradición, la ideología y la violencia según Ortega y Gasset durante el controvertido advenimiento en España de la Ilustración; el esperpento valle-inclanesco, así como otras formas de "arte deshumanizado", hicieron otro tanto durante las no menos controvertidas tres primeras décadas del siglo XX en España: "*Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol*" llega a reclamar en *Luces de Bohemia* (Escena Sexta) el poeta Max Estrella durante su conversación con un preso anarquista acerca de las desigualdades sociales en España poco antes de que le den el paseo al anarquista y salga a la calle el desdichado poeta; y lo mismo con respecto a los años de guerra y revolución en Madrid hace también la "estética de la crueldad" (196), según el análisis que efectúa Nil Santiáñez de textos como *Madrid bajo el terror* (1937) de Abelardo Fernández Arias, *Madrid, de corte a checa* (1938) de Agustín de Foxá, *Madridgrado* (1939) de Francisco Camba o *Checas de Madrid* (1939) de Tomás Borrás.

Que Albert Camus asigne a la invención novelesca la misión de intervenir en la historia moderna de la rebeldía, y buen testimonio de esta intervención lo encontramos por ejemplo en *La estética de la resistencia* (1975-1981) de Peter Weiss, no quita para que consideremos también como otra forma de "pensamiento de mediodía" esta imaginación siniestra que despliega García-Alix en su

película *El honor de las injurias*. *L'Armé des ombres* (Jean Pierre Melville 1969), *Lacombe Lucian* (Louis Malle 1974), *Hoffa* (Danny DeVito 1992), *Flammen & Citronen* (Ole Christian Madsen 2008) han intervenido en la historia política de la resistencia del resto de occidente mediante la invención de luchadores de todo orden, así como la seriede televisión que en 1993 realizó Francesc Betriu sobre la novela de Juan Marsé *Un día volveré* empezó a intervenir en la historia post-bélica y post-revolucionaria de España inventando al maquis urbano como el complejo personaje que no sólo es el "huido o escondido o esfumado", como dice Antolín Nieto (43) y tanta historiografía sobre los guerrilleros antifranquistas, sino también y sobre todo la encarnación del *espectro justiciero*. Por más que se aniquile a este espectro, o que se suicide, que se lo desaparezca, como sucedió por poner por caso con el maquis anarquista Francisco Sabaté "Quico", este extraño montaraz, citadino y moderno, burla la muerte y "siempre reaparece" (Nieto 18)11. De ahí que no comparta del todo la crítica al cinismo y la infantilidad de los simulacros que en "De la emancipación al simulacro" hace Alberto Medina en relación ahí a la "transición pactada". A la luz del resente análisis, es precisamente la imaginación siniestra, cínica, impúdica e infantilizada incluso, lo que puede emanciparnos de la cada vez más extendida "melancolía de izquierdas".

Si para Benjamin "el fruto alimenticio de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto" (Tesis #17), la imaginacion siniestra de García-Alix da cuenta de esa preciosa semilla carente de gusto también, concretamente da cuenta de la "non-iterable nature" del tiempo histórico, que es, según Horacio Legrás, la lección ética que con respecto a las revoluciones nos enseñan las *Tesis* de Benjamin: "what the present donates to the past is the non-iterable nature of its own coming into presence" (72). Tal sinsabor histórico o *desaborío* de la historia española del siglo XX produce una culpa inexpiable (o una herida siempre abierta) que, por supuesto, concierne al presente mismo en que está filmando García-Alix.

Cuando le preguntaron al director de *El honor de las injurias* qué le había dado esta película, respondió García-Alix que "un conocimiento, no sólo sobre la historia, sobre una época, sino de algo más profundo" (Carlos Tejeda). Al final de su libro García-Alix insiste en explicar este "conocimiento" como algo que le afecta muy íntimamente, sobre todo porque

11 Ver Ferrán Sánchez-Agustí (242-244) para una somera documentación sobre la producción fílmica y literaria a que ha dado lugar este otro guerrillero, Quico Sabaté.

buena parte de la biografía de Sandoval presenta extrañas coindidencias con su propia biografía. Además de la conocida simpatía de García-Alix por el anarquismo, este pintor y escritor ha frecuentado desde adolescente el mismo Cine Europa donde Sandoval montó su checa; fue miembro y conserva todavía el carnet de la biblioteca cuyo director, Ruíz Egea, asesinó Sandoval; y su barrio de infancia es el mismo donde se ha ambientado buena parte de la actividad del anarcosindicalismo madrileño: "Si miro hacia atrás y recuerdo los Cuatro Caminos de finales de los años 60, la biblioteca Ruiz Egea, el Cine Europa", confiesa García- Alix, "veo revelarse en una filigrana toda la tragedia de esta historia que ahora persigo. Allí estaba ya todo, y aunque yo entonces no lo comprendiera, sentía a cada paso el eco del pasado de aquel barrio castigado que arrastraba a cuestas su ayer revolucionario como una mancha difícil de borrar" (136).

No sé si se habrá curado Carlos García-Alix de la "enfermedad del pasado" que, al decir de Antonio Muñoz Molina, padece el director de *El honor de las injurias* y que, según Muñoz Molina también, padece en España toda la generación de los sesenta y los setenta. Pero lo cierto es que, a tenor de todo lo escrito arriba, su rehabilitación de la historia de Sandoval y el apego que siente hacia esta historia –"la curiosidad se convirtió en obsesión, quedé atrapado" decía el alter-ego de García-Alix en la película— interviene críticamente en la forma que tenemos de mirar al pasado denunciando y confesando esa "mancha difícil de borrar" sin caer necesariamente ni en el sentimentalismo ni en la banalidad. Punto escepcional de partida para esbozar una necesitada en España *educación sentimental* que nos permita digerir todo aquel pasado de guerra civil, revolución anarquista, sanguinaria dictadura y resistencia armada, *El honor de las injurias* interviene, además, en la historia política de la izquierda transformando la consabida victimización y el martilogio, la nostalgia y el mesianismo de las ideologías de izquierda, en una suerte de humor y cine negros extraordinariamente modernos, críticos y estimulantes dentro del pensamiento y de la cultura actuales; y finalmente interviene también en los modos historicistas con que por lo común interpretamos hoy dentro del hispanismo los productos culturales y artísticos en la medida en que pone de relieve la eficacia simbólica de los mitos y, en particular, de las obras de arte, aparte de los documentos históricos, a la hora de comprender y dar a conocer las paradojas y las contradicciones que tarde o temprano termina planteando siempre la historia.

Obras citadas (los enlaces web no estaban en la bibliografía original, es una información completada por la biblioteca de CENDEAC):

À propos de Nice. Dir. Vigo, Jean. New York Film Annex, 1986. Videocasette.

Aranda, Daniel, Meritxell Esquirol, and Jordi Sánchez-Navarro. *Puntos de vista: una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2009. Print. http://books.google.es/books?id=EL__aCS77e0C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

Azúa, Félix de. "Del método histórico aplicado al cinema." *El Boomeran(g)*, 2 Nov. 2010. Web. 10 nov. 2010. Disponoble en: http://www.elboomeran.com/blog-post/1/9917/felix-de-azua/del-metodo-historico-aplicado-al-cinema/

Texto completo en páginas 114 de la guía de lectura

Bajtin, Mijail M. *Problemas de La Poetica de Dostoievski*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.

Baroja, Pío. *Aurora Roja.* Barcelona: Editorial Planeta, 1969. Print.
---. *Mala hierba*. Madrid: Fernando Fé, 1904. Print.

Bataille, Georges. *El Aleluya y otros textos*. Madrid: Alianza, 1988. Print.

Benjamin, Walter. "Tesis de la filosofía de la historia", "Carácter destructivo". *Discursos interrumpidos.* 1st ed. Madrid: Taurus, 1989. Print. http://dl.dropbox.com/u/28007165/B/Benjamin-Walter-Discursos-Interrumpidos-I_OCR.pdf

Texto completo en páginas 115 de la guía de lectura

---. "Left-Wing Melancholy (On Erich Kastner's new book of poems)." *Screen* 15.2 (1974): 28-32. Print.

Boockhin, Murray. *Los anarquistas españoles: los años heroicos, 1868-1936*. Barcelona: Grijalbo, 1980. Print.

Bosteels, Bruno. "The Melancholy Left: Spectres of 1968 in Mexico and Beyond." *1968* Crane, Cathy, and Nicholas Muellner ed. Print.

Brown, Wendy. *Politics Out of History*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2001. Print.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Print.

Camus, Albert, and David Carroll. *Camus at Combat: Writing 1944-1947*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2007. Print.

Casanova, Julián. *Anarchism, the republic, and civil war in Spain, 1931-1939*. London; New York: Routledge, 2005. Print.

Cerdán, Josetxo. "El documental en el laberinto de la posmodernidad." *Puntos de vista: una mirada poliédrica a la historia del cine*. Daniel Aranda Ed. 17-38. Print.
http://books.google.es/books?id=EL__aCS77e0C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

Chaves Nogales, Manuel. *A sangre y fuego: héroes, bestias y mártires de España*. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Print.

Crane, Cathy, and Nicholas Muellner ed. *(1968): Episodes of Culture in Contest*. New Castle: Cambridge Scholars, 2008. Print.

Critchley, Simon. *On Humour*. London; New York: Routledge, 2002. Print.

Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. New York: Columbia UP, 1990. Print.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994. Print.

Elorza, Antonio. "Utopía y revolución en el movimiento anarquista español." *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. 79-108. Print.

Ferrán, Ofelia. *Working through memory: writing and remembrance in contemporary Spanish narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. Print.

Foxá, Agustín. *Madrid, de corte a checa*. 4th ed. Madrid: Editorial prensa española, 1964. Print.

García-Alix, Carlos. *El honor de las injurias*. Madrid: No Hay Penas, 2007. Web. June 2010.
---. *El honor de las injurias: busca y captura de Felipe Sandoval*. Madrid: T Ediciones, 2007. Print.
---. Interview by Freixas, Martí. "Entrevista con C. García Alix". *Youtube.com*. May 2008. Web. Sept 2010. http://www.youtube.com/watch?v=9Hr9Jbs_Eck
---. Interview by Tejeda, Carlos. "Era siempre un trabajo en movimiento, que nunca se

cerraba". Apr. 2008. Web. Aug. 2010. http://www.kane3.es/cine/carlos-garcia-alix-era-siempre-un-trabajo-en-movimiento-que-nunca-se-cerraba.php

Texto completo en páginas 35 de la guía de lectura

---. "Matar al rey." *El País* 10 Nov. 2010. Web. Nov. 2010. http://www.foroporlamemoria.info/2010/11/matar-al-rey/

Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente : memoria, violencia y utopía : representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2006. Print.
---. "La política del documental: observadores, observados, unidad y dispersión en La espalda del mundo." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10.1 (2007): 95-113. Print.

Gómez, Andrés. "La antropología criminal frente al anarquismo." *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. 109-128. Print.

Guzmán, Eduardo de. *Nosotros, los asesinos: (memorias de la guerra de España)*. Madrid: G. del Toro, 1976. Print.

Hawks, Howard. *Scarface: Shame of a Nation*. Hollywood House Video, 1987. Videocasette.

Hobsbawm, Eric J. *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th centuries*. New York: W. W. Norton & Company, 1965. Print.
---. *Revolutionaries: Contemporary Essays*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973. Print.

Hofmann, Bert, Pere Joan i Tous, and Manfred Tietz. *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Vervuet: Vervuert, 1995. Print.

Juliá, Santos, and Paloma Aguilar Fernández. *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 2006. Print.

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-Francoist Period." *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Print.

Le Cain, Maximilian. "Jean Vigo." *The Sense of Cinema*. Feb. 2007. Web. Nov. 2010.

Legrás, Horacio. "Walter Benjamin and the Mexican Revolution." *Discourse* 32.1 (2010): 66-

86. Print.

Litvak, Lily. *Musa libertaria*. Barcelona: A. Bosch, 1981. Print.

Loureiro, Angel. "Argumentos patéticos. Historia y memoria de la guerra civil." *Claves de razón práctica* 186 (2008): 18-25. Print.
---. "Los afectos de la historia." *Política y (po)ética de las imágenes de la guerra*. Antonio Monegal ed. 133-160. Print.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999. Print.
Magris, Claudio. *Utopía y desencanto: historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. Print.

Mainer, José Carlos. "Para un mapa de lecturas de la guerracivil (1960-2000)." *Memoria de la guerra civil y del franquismo*. Santos Juliá ed. Print.

Marín Silvestre, Dolors. *Clandestinos: el maquis contra el franquismo, 1934-1975*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002. Print.

Marsé, Juan. *Un dia volveré.* Barcelona: Plaza & Janes, 1982. Print.

McCarty, John. *Bullets Over Hollywood: The American Gangster Picture from the Silents to "The Sopranos"*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2005. Print.

Medina, Alberto. "De la emancipación al simulacro." *Intransiciones*. Eduardo Subirats Ed. Print.

Ministerio de Justicia. *Causa general: La dominación roja en España, avance de la información instruída por el Ministerio público*. Ministerio de justicia, 1944. Web. June 2010.

Monegal, Antonio. *Política y (po)ética de las imágenes de la guerra*. Barcelona: Paidós, 2007. Print.

Moreno Gómez, Francisco. "Huidos, maquis y guerrilla: una década de rebeldía contra la dictadura." *Ayer: La represión bajo el franquismo*. 43 (2001): 111-138. Print.

Muñoz Molina, Antonio. "Enfermos del pasado." *El País* 20 Sept. 2008. Web. Oct. 2010
http://elpais.com/diario/2008/09/20/babelia/1221867556_850215.html

Texto completo en páginas 29 y 22 de la guía de lectura

Nieto, Antolin. *Las guerrillas antifranquistas : 1936-1965*. Madrid: JC, 2007. Print.

Núñez Florencio, Rafael. *El terrorismo anarquista, 1888-1909*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1983. Print.

O'Neill, Patrick. *The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading*. Toronto: University of Toronto Press, 1990. Print.

Ortega y Gasset, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. 2nd ed. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1987. Print.

Orwell, George. *Orwell en España : Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003. Print.

Pensky, Max. *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: Univ of Massachusetts Press, 2001. Print.

Pirandello, Luigi. *On Humor.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974. Print.

Pollock, Jonathan. *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós, 2003. Print.

Rama, Carlos M. *Fascismo y anarquismo en la España contemporánea*. Barcelona: Bruguera, 1979. Print.

Resina, Joan Ramon. *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2000. Print.

Rosa, Isaac. "Sandoval y la gimnasia revolucionaria. Entrevista con Carlos García Alix." *Minerva* 8.08 (2008): 84-88. Print.
http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Sandoval__y__la__gimnasia__revolucionaria.__Entrevista__con__Carlos__Garcia__Alix_(5362).pdf
Texto completo en página 76 de la guía de lectura

Rosenthal, Alan. *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988. Print.

Salillas, Rafael. *El Delincuente español: el lenguaje, estudio filológico, psicológico y sociológico con dos vocabularios jergales, por Rafael Salillas.* Madrid: V. Suárez, 1896. Print.

Sánchez-Agutí, Ferrán. *El maquis anarquista*. Lleida: Editorial Milenio, 2006.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y Guerra Civil española: del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006. Print.

Santiáñez, Nil. "Cartografía crítica del fascismo español." *Res publica* 13-14 (2004): 181-198. Print.

Serrano, Secundino. *Maquis: historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de Hoy, 2001. Print.

Silvestre, Dolors Marín. *Clandestinos: el maquis contra el franquismo, 1934-1975*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002. Print.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977. Print.
---. *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980. Print.

Subirats, Eduardo. *Intransiciones: crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. Print.

Truffaut, François. *The Films in My Life*. New York: Da Capo Press, 1994. Print.

Un día volveré. Dir. Betriu, Francesc. TVE, 1993. Television.

Valle-Inclán, Ramón. *Luces de bohemia*. Madrid: Austral, 2006. Print.

Vélez, Iván. "El honor de las injurias." *El Catoblepas. Revista crítica del presente* (2009): 84, 19. Print. http://nodulo.org/ec/2009/n084p19.htm
Texto completo en páginas 11 de la guía de lectura

Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998. Print.

Winston, Brian. "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary." *New Challenges for the Documentary*. Alan Rosenthal Ed. 269-287. Print

Documentación disponible a texto completo de las obras citadas en este artículo:

Azúa, Félix de. "Del método histórico aplicado al cinema." *El Boomeran(g)*, 2 Nov. 2010. Web. 10 nov. 2010. Disponoble en: http://www.elboomeran.com/blog-post/1/9917/felix-de-azua/del-metodo-historico-aplicado-al-cinema/

Del método histórico aplicado al cinema

Después de ver veinticuatro películas españolas de los últimos dos años, todas ellas dedicadas a aquella guerra civil que tuvo lugar hace setenta y cuatro (74) he llegado a una conclusión que deseo compartir con todos ustedes.

Recordarán posiblemente que, privados de romanticismo artístico, o mejor dicho, no pudiendo avanzar más que un romanticismo mimético del europeo (como los romanos con los griegos), los norteamericanos hubieron de inventar un romanticismo a su medida por pundonor nacional. Este fue el así llamado *western*, es decir, las películas de indios y vaqueros, coristas, predicadores bíblicos, el general Lee, el general Jackson, bisontes, etc., que todavía hoy se prolonga en el barroco Cormac McCarthy.

Pues bien, del mismo modo, pero a la inversa, los artistas españoles del celuloide, avergonzados con tanta imitación del cine francés, italiano, americano e incluso escandinavo a la que se habían entregado, decidieron en 1982 que era llegada la hora de construir un género genuinamente español e inventaron el de la guerra civil en tanto que *western*, con sus heroicas milicianas de *saloon*, sus mulas cargadas de morteros, sus vendedores de catecismos comunistas, los malvados capitanes de la Academia de Zaragoza y una moralina jesuítica.

Lo que al principio pudo tener cierto encanto burgués, a saber, que en estos *westerns* españolazos siempre ganaban los vaqueros, pero eran los indios quienes se llevaban el premio a la moral elevada ya que siempre los nacionales se imponían a los republicanos, aunque éstos últimos solicitaban el corazón del espectador, ha llegado, digo, esta composición, a convertirse en un peñazo peor que el de las películas de sexo a la española protagonizadas por Alfredo Landa, López Vázquez y Gracita Morales, aunque de similar altura artística.

Eso me hace suponer que no falta mucho para que algún subvencionado a quien le quede algo de agudeza artística decida, como ya hizo John Ford con el *western*, trastocar el género y darle la vuelta de modo que sorprendentemente sean los indios los que ganen, aunque el corazón del espectador se quede colgado de la desdicha vaquera y norteña. Será muy entretenido ver una película en la que unos honrados falangistas son raptados y torturados por cenetistas paranoicos o por tan estúpidos como malvados miembros (y miembras) del POUM, aunque sólo sea por variar. No creo que superen la calidad de los productos de don Benito Perojo, pero será un alivio.

Lo bueno, no obstante, vendrá luego, cuando ya hastiado el público de tanta guerra civil sentimental y social-conservadora, de nuevo como en la historia del cine norteamericano al *western* le suceda el cine de *gangsters* en tanto que género popular. Ahí sí que tenemos donde elegir y la cosa no ha ni siquiera comenzado a despuntar. Valencia a la manera de Chicago años treinta con falleras que ocultan metralletas en el refajo y paellas que estallan en la cara de los espías de Rubalcaba. Barcelona explotada

por un ayuntamiento corrupto que utiliza los *containers* del puerto para entrar mercancía nuclear con destino al País Vasco. Asaltos de alta tecnología al Museo del Prado para robar un Murillo encargado por el jefe de la mafia marbellí para decorar sus prostíbulos. En fin, no quiero dar ideas, pero está todo por hacer, no entiendo cómo no se percatan. Es que ni siquiera Torrente tiene una miaja de imaginación...

Benjamin, Walter. "Tesis de la filosofía de la historia", "Carácter destructivo". *Discursos interrumpidos.* 1st ed. Madrid: Taurus, 1989. Print.
Disponile en: http://dl.dropbox.com/u/28007165/B/Benjamin-Walter-Discursos-Interrumpidos-I_OCR.pdf

Puede ocurrirle a alguno que, al contemplar su vida retrospectivamente, reconozca que casi todos los vínculos fuertes que ha padecido en ella tienen su origen en hombres sobre cuyo «carácter destructivo» está todo el mundo de acuerdo. Un día, quizás por azar, tropezará con este hecho, y cuanto más violento sea el choque que le cause, mayores serán las probabilidades de que se represente el carácter destructivo.

El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio.

El carácter destructivo es joven y alegre. Porque destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad; y alegra, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra. A esta imagen apolínea del destructivo nos lleva por de pronto el atisbo de lo muchísimo que se simplifica el mundo si se comprueba hasta qué punto merece la pena su destrucción. Este es el gran vínculo que enlaza unánimemente todo lo que existe. Es un panorama que depara al carácter destructivo un espectáculo de la más honda armonía.

El carácter destructivo trabaja siempre fresco. Es la naturaleza la que, al menos indirectamente, le prescribe

159

el ritmo: porque tiene que tomarle la delantera. De lo contrario será ella la que emprenda la destrucción.

Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido. Por de pronto, por lo menos por un instante, el espacio vacío, el sitio donde estuvo la cosa que ha vivido el sacrificio. Enseguida habrá alguien que lo necesite sin ocuparlo.

El carácter destructivo hace su trabajo y sólo evita el creador. Así como el que crea, busca para sí la soledad, tiene que rodearse constantemente el que destruye de gentes que atestigüen su eficiencia.

El carácter destructivo es una señal. Así como un punto trigonométrico está expuesto por todos lados al viento, él está por todos lados expuesto a las habladurías. No tiene sentido protegerle en contra.

El carácter destructivo no está interesado en absoluto en que se le entienda. Considera superficiales los empeños en esa dirección. En nada puede dañarle ser malentendido. Al contrario, lo provoca, igual que lo provocaron los oráculos, instituciones destructivas del Estado. El más pequeño burgués de todos los fenómenos, el cotilleo, tiene lugar sólo porque las gentes no quieren ser malentendidas. El carácter destructivo deja que se le entienda mal; no favorece el cotilleo.

El carácter destructivo es el enemigo del hombre-estuche. El hombre-estuche busca su comodidad y la médula de ésta es la envoltura. El interior del estuche es la huella que aquél ha impreso en el mundo envuelta en terciopelo. El carácter destructivo borra incluso las huellas de la destrucción.

El carácter destructivo milita en el frente de los tradicionalistas. Algunos transmiten las cosas en tanto que las hacen intocables y las conservan; otros las situaciones en tanto que las hacen manejables y las liquidan. A estos se les llama destructivos.

El carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una des-

confianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el carácter destructivo sea la confianza misma.

El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.

El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena.

1

Es notorio que ha existido, según se dice, un autómata construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba a tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos despertaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba mediante hilos la mano del muñeco. Podemos imaginarnos un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos «materialismo histórico». Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno.

2

«Entre las peculiaridades más dignas de mención del temple humano», dice Lotz, «cuenta, a más de tanto egoísmo particular, la general falta de envidia del presente respecto a su futuro». Esta reflexión nos lleva a pensar que la imagen de felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en el que de una vez por todas nos ha relegado el decurso de nuestra existencia. La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregársenos. Con otras palabras, en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención. Y lo mismo ocurre con la representación de pasado, del cual hace la historia asunto suyo. El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. No se debe despachar esta exigencia a la ligera. Algo sabe de ello el materialismo histórico.

3

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido

ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: sólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos. Cada uno de los instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*, pero precisamente del día final.

4

Buscad primero comida y vestimenta, que el reino de Dios se os dará luego por sí mismo.
HEGEL, 1807.

La lucha de clases, que no puede escapársele de vista a un historiador educado en Marx, es una lucha por las cosas ásperas y materiales sin las que no existen las finas y espirituales. A pesar de ello estas últimas están presentes en la lucha de clases de otra manera a como nos representaríamos un botín que le cabe en suerte al vencedor. Están vivas en ella como confianza, como coraje, como humor, como astucia, como denuedo, y actúan retroactivamente en la lejanía de los tiempos. Acaban por poner en cuestión toda nueva victoria que logren los que dominan. Igual que flores que tornan al sol su corola, así se empeña lo que ha sido, por virtud de un secreto heliotropismo, en volverse hacia *el* sol que se levanta en el cielo de la historia. El materialista histórico tiene que entender de esta modificación, la más imperceptible de todas.

5

La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad. «La verdad no se nos escapará»; esta frase, que procede de Gottfried Keller, designa el lugar preciso en que el materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (La buena nueva, que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse hable al vacío.)

6

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender en lo pasado

la chispa de la esperanza sólo es inherente *al* historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

7

Pensad qué oscuro y qué helador
es este valle que resuena a pena.
BRECHT: *La ópera de cuatro cuartos.*

Fustel de Coulanges recomienda al historiador, que quiera revivir una época, que se quite de la cabeza todo lo que sepa del decurso posterior de la historia. Mejor no puede calarse el procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía. Su origen está en la desidia del corazón, en la acedia que desespera de adueñarse de la auténtica imagen histórica que relumbra fugazmente. Entre los teólogos de la Edad Media pasaba por ser la razón fundamental de la tristeza. Flaubert, que hizo migas con ella, escribe: «Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage». La naturaleza de esa tristeza se hace patente al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento. Con lo cual decimos lo suficiente al materialista histórico. Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. En el materialista his-

tórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.

8

La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el «estado de excepción» en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda. Tendremos entonces en mientes como cometido nuestro provocar el verdadero estado de excepción; con lo cual mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. No en último término consiste la fortuna de éste en que sus enemigos salen a su encuentro, en nombre del progreso, como al de una norma histórica. No es *en absoluto* filosófico el asombro acerca de que las cosas que estamos viviendo sean «todavía» posibles en el siglo veinte. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser de éste: que la representación de historia de la que procede no se mantiene.

9

Tengo las alas prontas para alzarme,
Con gusto vuelvo atrás,
Porque de seguir siendo tiempo vivo,
Tendría poca suerte.

GERHARD SCHOLEM: *Gruss vom Angelus.*

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

10

Los temas de meditación que la regla monástica señalaba a los hermanos tenían por objeto prevenirlos contra el mundo y contra sus pompas. La concatenación de

ideas que ahora seguimos procede de una determinación parecida. En un momento en que los políticos, en los cuales los enemigos del fascismo habían puesto sus esperanzas, están por el suelo y corroboran su derrota traicionando su propia causa, dichas ideas pretenden liberar a la criatura política de las redes con que lo han embaucado. La reflexión parte de que la testaruda fe de estos políticos en el progreso, la confianza que tienen en su «base en las masas» y finalmente su servil inserción en un aparato incontrolable son tres lados de la misma cosa. Además procura darnos una idea de lo cara que le resultará a nuestro habitual pensamiento una representación de la historia que evite toda complicidad con aquella a la que los susodichos políticos siguen aferrándose.

11

El conformismo, que desde el principio ha estado como en su casa en la socialdemocracia, no se apega sólo a su táctica política, sino además a sus concepciones económicas. El es una de las causas del derrumbamiento ulterior. Nada ha corrompido tanto a los obreros alemanes como la opinión de que están nadando con la corriente. El desarrollo técnico era para ellos la pendiente de la corriente a favor de la cual pensaron que nadaban. Punto éste desde el que no había más que un paso hasta la ilusión de que el trabajo en la fábrica, situado en el impulso del progreso técnico, representa una ejecutoria política. La antigua moral protestante del trabajo celebra su resurrección secularizada entre los obreros alemanes. Ya el «Programa de Gotha» lleva consigo huellas de este embrollo. Define el trabajo como «la fuente de toda riqueza y toda cultura». Barruntando algo malo, objetaba Marx que el hombre que no posee otra propiedad que su

fuerza de trabajo «tiene que ser esclavo de otros hombres que se han convertido en propietarios». No obstante sigue extendiéndose la confusión y enseguida proclamará Josef Dietzgen: «El Salvador del tiempo nuevo se llama trabajo. En... la mejora del trabajo... consiste la riqueza, que podrá ahora consumar lo que hasta ahora ningún redentor ha llevado a cabo». Este concepto marxista vulgarizado de lo que es el trabajo no se pregunta con la calma necesaria por el efecto que su propio producto hace a los trabajadores en tanto no puedan disponer de él. Reconoce únicamente los progresos del dominio de la naturaleza, pero no quiere reconocer los retrocesos de la sociedad. Ostenta ya los rasgos tecnocráticos que encontraremos más tarde en el fascismo. A éstos pertenece un concepto de la naturaleza que se distingue catastróficamente del de las utopías socialistas anteriores a 1848. El trabajo, tal y como ahora se le entiende, desemboca en la explotación de la naturaleza que, con satisfacción ingenua, se opone a la explotación del proletariado. Comparadas con esta concepción positivista demuestran un sentido sorprendentemente sano las fantasías que tanta materia han dado para ridiculizar a un Fourier. Según éste, un trabajo social bien dispuesto debiera tener como consecuencias que cuatro lunas iluminasen la noche de la tierra, que los hielos se retirasen de los polos, que el agua del mar ya no sepa a sal y que los animales feroces pasen al servicio de los hombres. Todo lo cual ilustra un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, está en situación de hacer que alumbre las criaturas que como posibles dormitan en su seno. Del concepto corrompido de trabajo forma parte como su complemento la naturaleza que, según se expresa Dietzgen, «está ahí gratis».

12

Necesitamos de la historia, pero la necesitamos de otra manera a como la necesita el holgazán mimado en los jardines del saber.

NIETZSCHE: *Sobre las ventajas e inconvenientes de la historia.*

La clase que lucha, que está sometida, es el sujeto mismo del conocimiento histórico. En Marx aparece como la última que ha sido esclavizada, como la clase vengadora que lleva hasta el final la obra de liberación en nombre de generaciones vencidas. Esta consciencia, que por breve tiempo cobra otra vez vigencia en el espartaquismo, le ha resultado desde siempre chabacana a la socialdemocracia. En el curso de tres decenios ha conseguido apagar casi el nombre de un Blanqui cuyo timbre de bronce había conmovido al siglo precedente. Se ha complacido en cambio en asignar a la clase obrera el papel de redentora de generaciones futuras. Con ello ha cortado los nervios de su fuerza mejor. La clase desaprendió en esta escuela tanto el odio como la voluntad de sacrificio. Puesto que ambos se alimentan de la imagen de los antecesores esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados.

13

Nuestra causa se hace más clara cada día y cada día es el pueblo más sabio.

WILHELM DIETZGEN: *La religión de la socialdemocracia.*

La teoría socialdemócrata, y todavía más su praxis, ha sido determinada por un concepto de progreso que no se atiene a la realidad, sino que tiene pretensiones dogmáticas. El progreso, tal y como se perfilaba en las cabezas de la socialdemocracia, fue un progreso en primer lugar de la humanidad misma (no sólo de sus destrezas y conocimientos). En segundo lugar era un progreso inconcluible (en correspondencia con la infinita perfectibilidad humana). Pasaba por ser, en tercer lugar, esencialmente incesante (recorriendo por su propia virtud una órbita recta o en forma espiral). Todos estos predicados son controvertibles y en cada uno de ellos podría iniciarse la crítica. Pero si ésta quiere ser rigurosa, deberá buscar por detrás de todos esos predicados y dirigirse a algo que les es común. La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso.

14

La meta es el origen.
KARL KRAUS: *Palabras en verso.*

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, «tiempo-ahora». Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de «tiempo-ahora» que él hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna. Citaba a la Roma antigua igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora. Es un salto de tigre al pasado. Sólo tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. El mismo salto bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico, que así es como Marx entendió la revolución.

15

La consciencia de estar haciendo saltar el continuum de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. El día con el que comienza un calendario cumple oficio de acelerador histórico del tiempo. Y en el fondo es el mismo día que, en figura de días festivos, días conmemorativos, vuelve siempre. Los calendarios no cuentan, pues, el tiempo como los relojes.

Son monumentos de una consciencia de la historia de la que no parece haber en Europa desde hace cien años la más leve huella. Todavía en la Revolución de julio se registró un incidente en el que dicha consciencia consiguió su derecho. Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha, ocurrió que en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó sobre los relojes de las torres. Un testigo ocular, que quizás deba su adivinación a la rima, escribió entonces:

«Qui le croirait! on dit, qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.»

16

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo. Puesto que dicho concepto define el presente en el que escribe historia por cuenta propia. El historicismo plantea la imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única. Deja a los demás malbaratarse cabe la prostituta «Erase una vez» en el burdel del historicismo. El sigue siendo dueño de sus fuerzas: es lo suficientemente hombre para hacer saltar el continuum de la historia.

17

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que de ninguna otra se separa de ésta metódicamente la historiografía

materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En la base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento. Cuando éste se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a ésta un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida *en* la obra, *en* la obra de una vida la época y *en* la época el decurso completo de la historia. El fruto alimenticio de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto.

18

«Los cinco raquíticos decenios del homo sapiens», dice un biólogo moderno, «representan con relación a la historia de la vida orgánica sobre la tierra algo así como dos segundos al final de un día de veinticuatro horas. Registrada según esta escala, la historia entera de la humanidad civilizada llenaría un quinto del último segundo de

la última hora». El tiempo - ahora, que como modelo del mesiánico resume en una abreviatura enorme la historia de toda la humanidad, coincide capilarmente con la figura que dicha historia compone en el universo.

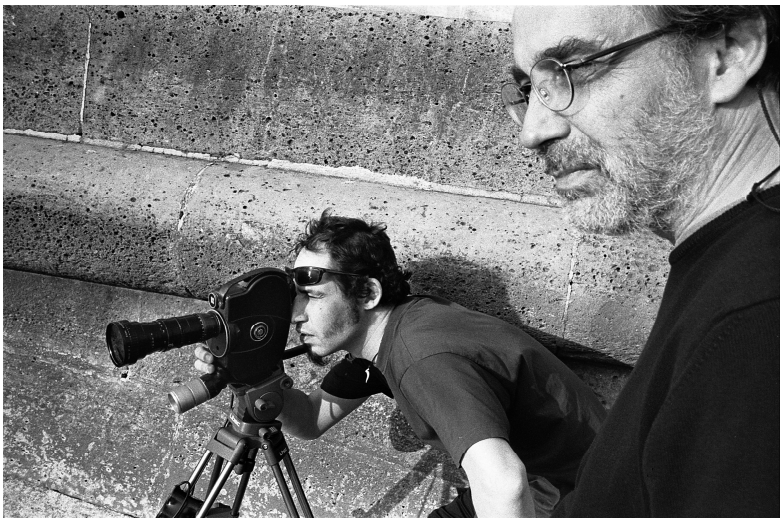
A

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como «tiempo - ahora» en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico.

B

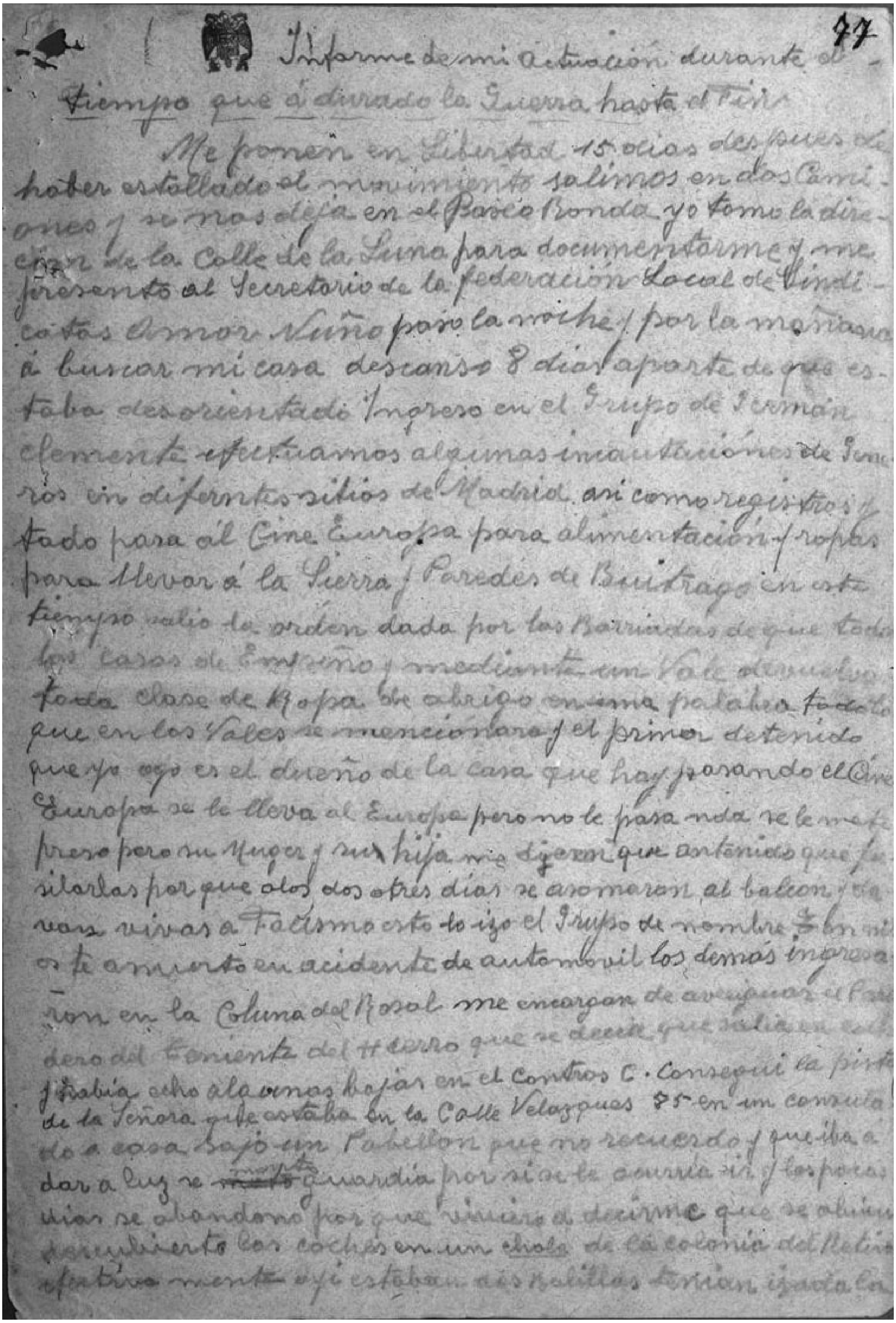
Seguro que los adivinos, que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente, quizás llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración: a saber, conmemorándolo. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio la Thora y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Pero no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.

6. Imégenes



Sandoval 19.5.25

-220-



77

Informe de mi actuación durante el tiempo que á durado la Guerra hasta el Fin

Me ponen en Libertad 15 dias despues de haber estallado el movimiento salimos en dos Camiones y se nos deja en el Paseo Ronda yo tomo la direccion de la Calle de la Luna para documentarme y me presento al Secretario de la federación Local de Sindicatos Amor Nuño paso la noche y por la mañana á buscar mi casa descanso 8 dias aparte de que estaba desorientado Ingreso en el Grupo de Fermin Clemente efectuamos algunas incautaciones de Generos en diferentes sitios de Madrid así como registros y todo para el Cine Europa para alimentación y ropas para llevar á la Sierra y Paredes de Buitrago en este tiempo salio la orden dada por las Barriadas de que todas las casas de Empeño y mediante un Vale devolvieran toda clase de Ropa de abrigo en una palabra todo lo que en los Vales se mencionara y el primer detenido que yo cojo es el dueño de la casa que hay pasando el Cine Europa se le lleva al Europa pero no le pasa nada se le mete preso pero su Muger y su hija me dijeron que an tenido que visitarlas por que a los dos o tres dias se asomaron al balcon y dieron vivas a Fascismo esto lo izo el Grupo de nombre [illegible] ya ha muerto en acidente de automovil los demás ingresaron en la Columna del Rosal me encargan de averiguar el Paradero del Teniente del Hierro que se decia que salia en [illegible] y habia echo algunas bajas en el Contros C. Consegui la pista de la Señora que estaba en la Calle Velazquez 85 en un consultado a casa bajo un Pabellon que no recuerdo y que iba a dar a luz se montó guardia por si se le ocurria ir y los pocos dias se abandonó por que vinieron a decirme que se [illegible] descubierto los coches en un chalet de la colonia del Retiro efectivamente ahí estaban dos [illegible] tenian [illegible] la

CRÉDITOS FOTO

1. **00:** El director, Carlos García-Alix y el cámara, José Luis Sánz, durante un momento del rodaje.
2. **01:** Madrid. Barrio de las Injurias. Años 20.
3. **07**: Retrato policial de Felipe Sandoval. París 1925.
4. **12**: Detención de un sindicalista. Madrid 1932.
5. **20:** Felipe Sandoval es conducido a declarar a la Jefatura de Policía. Diciembre 1932.
6. **28**: Milicianos anarquistas celebrando la conquista de Guadalajara. En primera fila y primero por la izquierda, Cipriano Mera.
7. **31:** Patrulla de milicianos. Madrid. Agosto 1936.
8. **40:** Puerto de Alicante. Ocupación por las Fuerzas de Franco. 1 de Abril de 1939.
9. **47**: Primera página de la Confesión de Felipe Sandoval en Almagro 36.