



Acta poética

ISSN: 0185-3082

ISSN: 2448-735X

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Filológicas

Traverso, Enzo

Imágenes melancólicas. El cine de las revoluciones vencidas

Acta poética, vol. 38, núm. 1, 2017, Enero-Junio, pp. 13-48

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2017.1.768>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358067433002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

ENZO TRAVERSO
Cornell University
vt225@cornell.edu

Traducción del inglés
Marianela Santoveña¹

Imágenes melancólicas. El cine de las revoluciones vencidas
Melancholic Images. The Cinema of Defeated Revolutions

En este artículo se explora aquello que Antoine de Baecque llamó la historia-cámaras, es decir, “una forma cinematográfica de la historia”. Observaremos lo que el cine nos desvela, más allá de los datos duros y las fuentes verificables de la historiografía, acerca del fin de la esperanza comunista, a partir de películas que considero barómetros de la conciencia de izquierda, como reveladores de sus dilemas y sus cambios.

PALABRAS CLAVE: cine, historia, ideología de izquierda, memoria, utopía.

This article explores what Antoine De Baecque called history-camera, “a cinematic form of history”. I will point out what cinema reveals, beyond the hard data and verifiable sources of historiography, about the end of communist hope. I will do so through films that I consider barometers of leftist consciousness, developers of its dilemmas and changes.

KEYWORDS: cinema, history, leftist ideology, memory, utopia.

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2016
Fecha de aceptación: 7 de septiembre de 2016
DOI: 10.19130/iifl.ap.2017.1.768

Historia-cámara

El fin del socialismo real no produjo ninguna película significativa sobre el fin de la *esperanza* comunista. En cambio, inspiró toda una ola

¹ Las menciones a las ediciones en español de obras en este artículo son de Marianela Santoveña.

de creaciones estéticas que describían el colapso de un mundo —el del socialismo “realmente existente”—, que iban desde la tragedia hasta la comedia, desde los dilemas morales y las mentiras cotidianas a los que individuos y relaciones humanas quedaban plegados bajo el poder totalitario (Florian Henckel von Donnersmarck: *La vida de los otros* [*Das Leben der Anderen*], 2006) hasta la nostalgia irónica de un entorno humano desaparecido (Wolfgang Becker: *Adiós a Lenin* [*Good Bye Lenin!*], 2003). En Rusia, Alexander Sokurov y Aleksei German retrataron metafóricamente el desmoronamiento del régimen soviético a través de la muerte y agonía de Lenin y Stalin (*Taurus* [*Telets*], 2001 y *Khrustaliov, ¡mi auto!* [*Khrustalyov, mashinu!*], 1998, respectivamente), mientras que Emir Kusturica, el cineasta de la ex Yugoslavia, contó la historia de su país deshecho como una gigantesca bufonada balcánica en *Underground* (1995). En el comunismo, explicaba Kusturica, “todo era una farsa, una ficción, un fraude. Básicamente, el comunismo fue un sistema que nunca evolucionó. Y la gente se tragó la ficción como si fuera realidad. En estos casos no hay alternativa: uno se dirige al desastre, a la catástrofe. Como dijo George Orwell, el lenguaje político está diseñado para hacer que las mentiras suenen veraces” (citado por De Baecque: 253). En la mayoría de estas películas, el comunismo aparece como un espacio extraño, ininteligible y a menudo inabarcable de desintegración social, un abismo insondable. Lo que queda es un vacío. Al señalar la predilección de Sokurov por las “elegías” —éste es el título de muchos de sus documentales— Giorgio Agamben trae a la memoria la etimología de esa palabra, que en griego antiguo significa tanto el “lamento fúnebre” como el “exhorto político”: “el objeto del lamento de Sokurov es el poder o, más precisamente, su vacío central” (49).²

Quizás este vacío era todavía más profundo y trascendía el poder. El fin del socialismo real no engendró, sino que se limitó a revelar el eclipse de la esperanza socialista. En 1989, Nanni Moretti dirigió *Palombella rossa*, una película en la que ese vacío se convierte en amnesia. Su héroe es un comunista italiano que, tras un accidente automovilístico,

² Una colección de fragmentos sobre las elegías de Sokurov (incluida una parte del texto de Giorgio Agamben), preparada y traducida por Roberto Raschella, David Oubiña y Eduardo Stupía se puede encontrar en el dossier 2 de la revista *Las ranas* 2 (2006): 81-87 [N. de la T.].

ha perdido la memoria. Trozos del pasado —del suyo, así como de un pasado colectivo de la izquierda italiana— regresan a él fragmentariamente durante un partido de polo acuático, deporte que le brinda una sensación de comunidad y le permite escapar del universo individualista en el que vive. Amnésico, el protagonista se encuentra amargado y escéptico frente a un país casi irreconocible. Un año más tarde, Moretti filmó los debates de las bases que antecedieron al congreso en el cual el Partido Comunista cambió su nombre (y se transformó en el Partido Democrático de la Izquierda). El abandono de cualquier referencia al comunismo —y, en consecuencia, la separación de culturas, ideas, experiencias e identidades forjadas a lo largo de muchas décadas— dejó el camino abierto para algo desconocido e inesperado, un objeto misterioso: *La cosa* (1990) (cfr. Porton y Ellickson). No obstante, las películas de Nanni Moretti —“la Casandra egocéntrica de la izquierda” (cfr. Bonaventura: 158-183)— no escarban en esta amnesia y por lo general sólo la reflejan con una mirada irónica. Es preciso buscar en otro lugar un lenguaje visual capaz de escrutar el eclipse de la esperanza socialista y el legado de las revoluciones derrotadas del siglo pasado.

Este artículo trata de aquello que Antoine de Baecque llamó la *historia-cámara*, es decir, “una forma cinematográfica de la historia”, y que Hayden White denominó la “*historiofotía*”, es decir, la “representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso filmico” (1193).³ A diferencia de la historiografía, que es un discurso crítico sobre el pasado —un intento por reconstruir e interpretar acontecimientos que han ocurrido—, las películas suelen ser imprecisas y aproximadas al momento de retratar un tiempo pretérito, con el cual se pueden tomar libertades que jamás podría imaginar cualquier profesional serio que trabaje con fuentes verificables. No obstante, las películas, como las novelas históricas, pueden desenterrar o remontar

³ Para un acercamiento general a este tema controvertido, véase Robert A. Rosenstone. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. Existe versión en español de ambos textos: Hayden White. “Historiografía e historiofotía”, en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Edición al cuidado de Verónica Tozzi. Traducción de Natalia Taccetta. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010; y Robert A. Rosenstone. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Traducido por Sergio Alegre. Barcelona: Ariel, 1997 [N. de la T.].

acontecimientos con el fin de alcanzar una dimensión “subjetiva” del pasado, de contar cómo han vivido los seres humanos esos acontecimientos y qué significado han extraído de ellos. Las películas históricas, sugiere Natalie Zemon Davis, pueden ser “un ‘experimento de pensamiento’ colectivo sobre el pasado” (14) que, sin pretender describir los hechos “tal como ocurrieron” (*wie es eigentlich gewesen*, en términos de Ranke), nos entregan una de sus verdades. En lo que sigue, examinaré las películas como barómetros de la conciencia de izquierda, como reveladores de sus dilemas y sus cambios. Sin pretender ser exhaustivo, analizaré varias películas que, explícita o alegóricamente, retratan las derrotas revolucionarias y de izquierda. Esto implica necesariamente una selección de fuentes, sea cual sea el tema o la fama: películas filmadas por artistas políticamente comprometidos y concebidas como aportes a la cultura de la izquierda, así como, en ciertas circunstancias, a un debate de izquierda; películas que politizan la cultura y estimulan el pensamiento crítico; películas que, en pocas palabras, más allá de su valor estético, desvelan el paisaje mental y emocional de la izquierda.

La tierra tiembla

Una representación alegórica de las derrotas de la izquierda es *La tierra tiembla* [*La terra trema*], de Luchino Visconti. No se trata de una película sobre el socialismo —excepción hecha de un par de martillos y hachas que aparecen furtivamente en la pantalla—, sino que fue concebida (y percibida) como una parábola de la lucha de clases. La cinta, que se estrenó en el Festival Internacional de Venecia en septiembre de 1948, reflejaba el fin de las esperanzas de los años de posguerra, cuando Italia parecía estar al filo de la revolución. En 1945, el Partido Comunista estaba en el gobierno; había sido la fuerza principal de la Resistencia y los trabajadores armados controlaban casi todas las fábricas de las regiones industrializadas del norte de la península. En el Mezzogiorno, las regiones del sur, un movimiento masivo de ocupación de tierras había conquistado una ley de reforma agraria y había puesto en cuestión el dominio ancestral de los latifundistas feudales. Tres años después, con el inicio de la Guerra Fría, el Partido Comunista se había converti-

do en una fuerza poderosa, pero completamente aislada, mientras que los movimientos sociales habían sido derrotados en todas partes. En abril de 1948, la Democracia Cristiana, la nueva fuerza dominante del conservadurismo, ganó las elecciones políticas y, tres meses más tarde, un intento de asesinato perpetrado en Roma contra Palmiro Togliatti, el líder comunista, provocó una ola de insurrecciones en todo el país que —controlada con presteza por el Partido Comunista— cerró simbólicamente la efervescencia política de los años de posguerra. Al mismo tiempo, una coalición de la Democracia Cristiana, la mafia y el latifundio prevaleció en el sur. Un momento emblemático de esta restauración social y política fue la masacre de Portella della Ginestra, en mayo de 1947, en la que una pandilla de bandidos instigados por terratenientes asesinó a 11 campesinos e hirió a 27, de los cuales siete murieron en los días posteriores. Las luchas por destruir el feudalismo e instaurar relaciones sociales igualitarias en la Italia rural habían sido destrozadas. Según Paul Ginsborg, esta derrota cobró “dimensiones históricas, puestas que determinó los valores de la vida contemporánea del sur” (139).



Luchino Visconti, *La terra trema* (1948).

Es en medio de esta restauración social y política tan dramática como Visconti dirigió *La tierra tiembla*: el rodaje comenzó en noviembre de

1947 y terminó a finales de abril de 1948; la edición se realizó en Roma durante los meses siguientes. Era la segunda película de Luchino Visconti, uno de los muchos intelectuales que se había unido al Partido Comunista durante los años de la guerra y que participó en la Resistencia. En 1944 fue arrestado y evitó milagrosamente la deportación a un campo alemán; un año más tarde filmó la ejecución de Pietro Koch, el jefe italiano de los centros de tortura en Roma y Milán durante la ocupación alemana.⁴ Al final de la guerra, junto con Roberto Rosellini, Cesare Zavattini y Vittorio de Sica, Visconti fue uno de los fundadores del neorrealismo, la nueva tendencia del cine italiano creada por intelectuales y artistas que querían describir la vida real del “pueblo”, compuesta de sufrimiento, opresión y lucha. Al igual que los *narodniki* rusos de un siglo atrás, los neorrealistas idealizaban al “pueblo” y decidieron transformarlo en “héroe” de sus películas, en las que jugaba un papel central, más allá de una simple representación estética. Las cintas de Visconti se rodaron en las calles, y los personajes solían ser actores no profesionales.

Originalmente, *La tierra tiembla* fue concebida como un documental. Visconti aceptó en un principio la tarea de filmarla como propaganda para las elecciones de abril de 1948, financiado por la federación siciliana del Partido Comunista. La cinta estaba destinada a ser la primera parte de una trilogía dedicada a las luchas de las clases trabajadoras en Sicilia: los pescadores, los mineros y los campesinos. El proyecto inicial describía el combate de los pescadores contra los mayoristas, las huelgas de los trabajadores contra el cierre de las minas de azufre, y la victoriosa ocupación campesina de las tierras a la manera de un fresco único, lírico, que se fundía en una unidad dialéctica de creación estética, representación de la realidad y compromiso político. Este proyecto fue abandonado en poco tiempo: el documental se convirtió en una película de ficción y Visconti se vio obligado a encontrar numerosas fuentes adicionales de financiamiento, incluidas sus propiedades. Las intenciones políticas del documental abortado se transfirieron a la película, de

⁴ La filmación fue incluida en *Giorni di Gloria* (1945), un documental sobre la Resistencia dirigido por Mario Serandrei y Giuseppe de Santis; véase Gianni Rondolino: 162-164.

la cual, dada la mutilación de la segunda y tercera partes redentoras, sólo quedó una representación alegórica de la derrota.⁵ Otro cineasta comunista, Giuseppe de Santis, dirigió en aquellos años proyectos similares como *Caza trágica [Caccia trágica]* (1947) y *No hay paz entre los olivos [Non c'è pace tra gli ulivi]* (1950). Estas películas neorrealistas transmitían un mensaje optimista, emancipador, mientras que *La tierra tiembla* terminaba con la derrota.

Libre de cualquier restricción documental, Visconti pudo llevar a cabo por fin una vieja idea: la trasposición cinematográfica de *Los Malavoglia*, de Giovanni Verga,⁶ una de las obras maestras de la literatura italiana del siglo xix. Esta novela naturalista relata la historia de una familia de pescadores pobres (los Malavoglia) en Aci Trezza, un pueblo de la costa siciliana cercano a Catania. En la película de Visconti, la historia tiene lugar en el siglo xx, pero el argumento es bastante fiel a la novela. Ntoni, el hijo, anhela superar su condición ancestral de sumisión y explotación vendiendo la casa de la familia para comprar un pequeño bote pesquero, con el cual puede vender la pesca en el mercado de Catania sin tener que entregársela a los mayoristas rapaces del pueblo. Desgraciadamente, una tormenta destruye el bote (de nombre Providencia en la novela) y toda la familia queda abatida. El padre está enfermo, las hijas abandonan el pueblo y la honorabilidad de todos termina gravemente afectada. Ntoni se ve obligado a volver a pescar para los mayoristas, pero no pierde su dignidad. Entiende que su rebelión individual estaba condenada de manera inevitable al fracaso: la mayoría de los pescadores del pueblo comparten su condición y deben organizarse para una lucha colectiva.

La tierra tiembla fue filmada en Aci Trezza y en ella actuaron pescadores reales, hablando su dialecto siciliano (“el italiano no es la lengua de la gente pobre”, nos dice el narrador al principio de la película). Los diálogos son casi incomprensibles, pero una voz en off nos explica las secuencias y propone algunas claves para interpretar esta tragedia. Fiel

⁵ Sobre la historia de *La tierra tiembla*, véase Micciché: 76-85, y Rondolino: 195-200.

⁶ La edición consultada de *I Malavoglia* de Giovanni Verga es la edición crítica a cargo de Ferruccio Cecco. Novara: Interlinea, 2014. Existe versión en español: *Los Malavoglia*. Editado y traducido por María Teresa Navarro. Madrid: Cátedra, 1987 [N. de la T.].

a los códigos del neorrealismo, Visconti mostraba a la sociedad y a los seres humanos tal como son, sin ningún embellecimiento artificial; no obstante, su sensibilidad neoclásica con frecuencia lo impulsaba a encuadrar los paisajes naturales como pinturas renacentistas, a esculpir cuerpos como estatuas griegas y a retratar a los pescadores como héroes mitológicos. Estos rasgos, empero, no ocultan la dimensión política de su cinta, que fue destacada por muchos críticos en el dramático contexto de 1948.

Seguramente Visconti compartía con Verga una atracción populista por los vencidos y un cierto toque aristocrático, pero, a diferencia del novelista italiano —un romántico conservador que idealizaba la pobreza en un mundo hecho de jerarquías inmutables—, inscribía esta saga de derrota en una estructura social histórica atravesada por tensiones y conflictos. En la novela de Verga, la pobreza es el destino fatal de los Malavoglia y su intento por escapar de esa condición es castigado sin piedad con un fracaso trágico. La opresión es una maldición ancestral, imperiosa, casi ontológica. En la película de Visconti, por el contrario, la opresión no significa fatalidad, sino injusticia, y no amerita lástima, sino rebelión. El tema de esta película, escribió el cineasta justo antes de filmarla, es “la vida de esta gente, sus dificultades, su lucha que casi siempre resulta en la catástrofe y la resignación” (citado en Rondolino: 201). Pese a esto, *La tierra tiembla* transmite un mensaje político enunciado por la voz en off en la última secuencia: “Ntoni regresó a su trabajo. Está derrotado y aislado, pero ahora la experiencia le ha enseñado que perdió por estar aislado” (citado en Rondolino: 205).

Más tarde, Visconti señaló que los escritos de Gramsci sobre la “cuestión meridional” fueron un germen decisivo para su película. La novela de Verga le había ofrecido una fuente literaria, mientras que el pensador marxista de Sardinia había inspirado su visión del marco social y económico en el que vivían los pescadores. Al leer a Gramsci, Visconti comprendió “la desorganización social del sur de Italia, un mercado de tipo colonial explotado por las clases dirigentes del norte”. Su película, añadía en términos de Gramsci, era una súplica por “la alianza entre los trabajadores del norte y los campesinos del sur” (Visconti: 26-27). *La tierra tiembla* se estrenó en 1948, el mismo año en que apareció la primera edición de los *Cuadernos de la cárcel* de Gramsci, mientras que el ensayo sobre la “cuestión meridional” —escrito en 1926— fue publi-

cado por la revista comunista *Rinascita* en 1945.⁷ La recepción italiana de Gramsci fue posterior a la película de Visconti y, en consecuencia, su testimonio debe tomarse con algunas reservas. No obstante, la idea de una revolución socialista llevada a cabo por un “bloque histórico”, que incluyera a la clase trabajadora del norte industrial y a los campesinos (y pescadores) del sur, fue crucial para el marxismo italiano y la propaganda comunista se encargó de difundirla antes de la publicación sistemática de los escritos de Gramsci.⁸ Visconti no podía ilustrar esta idea en su película; ésta había sido privada de su segunda y tercera partes —donde las masas en acción debían ser el héroe— y se quedó en una sumptuosa representación de la derrota. En 1948, la tragedia de Ntoni alegorizaba la derrota de la Resistencia y hacía un homenaje a los campesinos vencidos que habían luchado por la reforma agraria.

Una fusión similar entre un mensaje positivo y seguro —Visconti hizo suyo el “optimismo de la voluntad” de Gramsci— y un reconocimiento lúcido de la derrota da forma a varias pinturas de Renato Guttuso, el pintor comunista que al final de la guerra dedicó muchas obras a la ocupación de tierras en Sicilia. Lienzos como *Marsigliese Contadina* (1947) y *Occupazione delle terre incolte* (1949) representan las luchas campesinas a través de referencias múltiples a modelos pictóricos tanto viejos como recientes, desde *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix (1830) hasta el *Guernica* de Picasso (1937), pasando por *El Cuarto Estado* de Pellizza da Volpedo (1901): la lucha popular se enfrenta a una reacción violenta, suscita pasiones y soporta aflicciones. En su último lienzo sobre este tema —*Portella della Ginestra* (1953)— lo único que queda todavía es la muerte y el sufrimiento (cfr. Pucci: 315-334).

Esta combinación de catástrofe y esperanza tan típica de *La tierra tiembla* y de las pinturas de Guttuso reflejaba el espíritu de aquellos años. Los derrumbes sociales y políticos de 1948 sólo fueron batallas

⁷ Existe versión en español: *La cuestión meridional*. Traducido por Amalia Bastida. Madrid: Dédalo, 1978. Los *Cuadernos de la cárcel* aparecieron en español a partir de 1981, cuando Ediciones Era publicó la edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana en traducción de Ana María Palos. En 1999 se reeditaron en coedición con la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla [N. de la T.].

⁸ Lino Micciché califica a *La tierra tiembla* como “la única gran película marxista del neorrealismo” (185).

perdidas; el proyecto socialista no cambió. A lo largo y ancho de la Península, las clases populares se habían puesto a la defensiva, pero aún existían como un ejército proletario fuerte y organizado, consciente de su fuerza y con una confianza en el futuro. En la década de 1950, el Partido Comunista italiano alcanzó su culmen histórico de dos millones de miembros, así como una posición dominante dentro de la cultura nacional. Por supuesto que había conflictos entre los defensores de la ortodoxia comunista y los espíritus renovadores, pero el partido estaba confiado en que encarnaba el progreso e indicaba la dirección de la historia (cfr. Aiello).

Contra el colonialismo

El cineasta por excelencia de las derrotas gloriosas —podría decirse, con un oxímoron, las derrotas “victoriosas”— es Gillo Pontecorvo, otro intelectual comunista italiano que, como Visconti, estuvo involucrado en la Resistencia y comenzó a hacer películas en el ambiente del neorealismo (su vocación afloró cuando vio *Paisà*, de Roberto Rossellini). Pontecorvo dedicó sus primeras películas —tanto documentales como ficciones— a la condición de los trabajadores italianos de la posguerra (*Giovanna y Pane e Zolfo*), mostrando su pobreza, sus luchas y sus esperanzas (cfr. Celli y Bignardi). En 1956, después de la intervención soviética en Hungría, rompió con el Partido Comunista, pero lejos de abandonar todo compromiso político, radicalizó su espíritu anticolonialista y revolucionario. Esta evolución es tangible en el cambio de enfoque en sus películas, que pasa de las víctimas —*Kapò* (1959), que contaba la historia de una muchacha judía deportada a los campos nazis— a los rebeldes, quienes son los héroes de *La batalla de Argel [La battaglia di Algeri]* (1966) y *Queimada!* (1969). Cuando reseñó *Queimada!*, la crítica estadounidense Pauline Kael describió a Pontecorvo como “el tipo más peligroso de marxista: un poeta marxista” (55), una definición que sin duda él no habría rechazado (y tampoco su guionista, Franco Solinas). Edward Said, para quien *Queimada!* era “una obra maestra, extraordinariamente profética y analítica” (284), compartía esta apreciación.

Queimada!, que se estrenó cuando la ola rebelde de los años sesenta llegaba a su clímax, parece en retrospectiva un sismógrafo de aquella

década turbulenta. La película se rodó en Colombia, diez años después de la Revolución cubana y dos años después de la muerte del Che Guevara en Bolivia. Pontecorvo ya había alcanzado fama internacional gracias a *La batalla de Argel* (que ganó el León de Oro en el Festival de Venecia en 1966) y su nueva cinta claramente hacía eco de la Guerra de Vietnam cuando recién se había registrado la victoriosa Ofensiva del Tet de las fuerzas de la guerrilla, por lo que recibió un fuerte apoyo del movimiento antibélico estadounidense. En Europa, Francia se había visto sacudida por la revuelta de mayo de 1968, Irlanda del Norte parecía explotar, e Italia estaba por experimentar la oleada más poderosa de huelgas después de la Segunda Guerra Mundial (el *otoño caliente*). En tal contexto, la representación de una derrota revolucionaria no podía aparecer más que como un recordatorio del largo, épico y difícil camino hacia una victoria inminente. Desde sus primeras imágenes, acompañadas por la música de Ennio Morricone, *Queimada!* corre como una invitación al combate.



Gillo Pontecorvo, *Queimada!* (1969), Produzioni Europee Associate.

Esta película, criticada por su tono didáctico, ilustra la historia del colonialismo y retrata el proceso de transformación de un pueblo opri-

mido en un sujeto histórico.⁹ La fábula de *Queimada*, una isla caribeña de ficción cuya población autóctona ha sido destrozada por los colonizadores y reemplazada en su mayor parte por esclavos africanos, condensa muchos acontecimientos pasados y contemporáneos. Los dos héroes de la película, William Walker (Marlon Brando) y José Dolores (Evaristo Márquez), son epítomes de la relación entre Occidente y el mundo colonial. También evocan dos figuras históricas reales: William Walker fue un filibustero estadounidense que trató de colonizar Nicaragua por sus propios medios y que controló brevemente el país en 1856, mientras que José Dolores —hoy en día héroe nacional nicaragüense— fue el comandante militar del ejército indígena que expulsó a Walker del país. En *Queimada!*, Walker es un agente secreto con ciertos rasgos de aventurero que encarna todas las ambigüedades de la Ilustración y toda la hipocresía del liberalismo clásico. Dolores es una suerte de Spartaco moderno, una representación alegórica tanto de Toussaint L’Ouverture como del Che Guevara. Al principio, Walker instiga a los esclavos a rebelarse contra Portugal y obtener su independencia —un cambio respaldado por el Imperio británico—, pero diez años más tarde regresa a la isla para defender los intereses de la Royal Sugar Company. Experto en guerra contra guerrillas, Walker recibe la tarea de aplastar una nueva rebelión encabezada por Dolores desde las montañas, donde ha establecido la base de los rebeldes. Dolores es capturado en una operación militar que destruye sus bases quemando las montañas (una secuencia con reminiscencias tanto de los bombardeos con napalm sobre Vietnam como de la caída boliviana del Che Guevara) y es sentenciado a muerte. Walker sufre un desgarro profundo entre su trabajo cínico —la represión violenta— y su afecto, mezclado con admiración, por Dolores, quien encarna la pureza moral y el compromiso colectivo. Podría protegerlo de la ejecución, incluso salvarlo con una visa de expatriación, pero Dolores no acepta este privilegio y marcha hacia la muerte, sabedor de que su sacrificio ayudará a la causa emancipadora.

Queimada! describe dos trayectorias paralelas: por una parte, el abismo moral al que el neocolonialismo empuja a sus agentes y, por otra, el

⁹ Sobre la génesis de *Queimada!*, véase Celli (69), quien describe la película como una “parábola poscolonial, colonial”.

desarrollo progresivo de una conciencia política en el seno del pueblo oprimido.¹⁰ Cuando Walker conoce a Dolores, cree en la civilización y el progreso y guarda la ilusión de que el anticolonialismo y el comercio británico se fundirán en una causa común. Diez años después —un periodo que condensa las contradicciones de un siglo, tal como lo señala en un diálogo con la élite corrupta y parasitaria de Queimada— Walker ha perdido todas sus ilusiones y su cultura occidental se reduce a pura razón instrumental: le gusta hacer bien su trabajo y está interesado exclusivamente en el “cómo”, no en el “por qué”. Dolores, por el contrario, sabe que lucha por la liberación de su pueblo, aun cuando no sepa todavía “cómo” alcanzarla. Dolores ilustra la visión del colonialismo de Frantz Fanon como un proceso de destrucción de las culturas autóctonas (*déculturation*) (cfr. 2006: 19-31) cuando comprende que, si la civilización es “la civilización del hombre blanco, entonces es mejor seguir siendo bárbaros”.¹¹ Al final de la película, a punto de ser ejecutado, rompe su silencio y le habla a Walker con palabras premonitorias: “Inglés. ¿Recuerdas lo que dijiste? La civilización le pertenece a los Blancos. Pero, ¿qué civilización, y hasta cuándo?”.

En muchas entrevistas, Pontecorvo recalcó la influencia de *Los condenados de la Tierra* (1961), de Fanon, sobre su concepción de la violencia (Said: 285). En 1972, dijo que consideraba la lucha anticolonialista como “uno de los momentos más difíciles de la condición humana”, y añadió que toda la civilización occidental estaba construida “dentro de este molde: extraemos todas nuestras fuerzas sobre los hombros de pueblos coloniales, y nuestra manera de pensar y nuestra cultura dependen siempre en mayor o menor medida de este hecho” (Mellen: 2). Tanto en *La batalla de Argel* como en *Queimada!*, la violencia se retrata como un paso fundamental en la lucha por la liberación. Sin duda, esta violencia es resultado de la violencia del colonialismo, destructora y genocida (Queimada significa “quemada” en portugués), pero trasciende una dimensión puramente reactiva y se convierte en un momento de educación política: es a través de esta violencia “maniquea”, simétrica a la violencia del enemigo, como los oprimidos alcanzan la conciencia

¹⁰ Sobre este cruce dialéctico de trayectorias opuestas, véase Davis (51).

¹¹ Sobre esta dimensión fanoniana de *Queimada!*, véase Martin: 723.

de su propia fuerza. Según Fanon, la lucha armada lleva al pueblo colonizado a la conciencia de que encarna “una historia colectiva” (1963: 93).¹² En *La batalla de Argel*, Ali La Pointe se convierte en líder del FLN cuando aprende a organizar sabotajes y ataques terroristas, y las mujeres argelinas comprometidas con la guerra de liberación afirman su dignidad e independencia transportando pistolas y depositando bombas. En *Queimada!*, los rebeldes toman para sí la violencia de forma abierta: “debemos cortar cabezas en lugar de caña”.

Los lugares de la memoria

Después de 1989, ni la visión de Visconti ni la de Guttuso, por no hablar de la de Pontecorvo, eran defendibles. La derrota había convertido al comunismo en un lugar de la memoria. De acuerdo con Pierre Nora, el historiador francés que los conceptualizó, los “lugares de la memoria” (*lieux de mémoire*) aparecen precisamente en el momento en que los “entornos de la memoria” (*milieux de mémoire*) tradicionales se han disuelto. El reconocimiento de territorios, espacios, edificios, objetos y símbolos que cristalizan o encarnan el pasado es posible cuando sentimos que éste ya no sigue vivo, que ha abandonado nuestro presente, y que está amenazado por el olvido. Los “lugares de la memoria” expresan un pasado perdido y proveen una memoria que ya no es transmisible. La memoria ya sólo puede ser conservada, en forma de reliquia, como testimonio de una experiencia cuya relación con la historia es un vínculo afectivo. La escritura de la historia es un ejercicio “frío”, racional y crítico, mientras que la memoria captura el sentido del pasado en tanto experiencia vivida. Al referirse a la memoria nacional francesa, Nora evoca un vínculo “sagrado” que adquiere una dimensión secular en la religión civil de la República francesa. El libro de Nora es un monumento historiográfico gigantesco, suntuoso al pasado nacional, desde el Antiguo Régimen hasta la Quinta República, construido en un tiempo en el que su continuidad parece puesta en cuestión, rota y amenazada

¹² Sobre la correspondencia casi literal entre el ensayo de Fanon y algunos diálogos en las películas de Pontecorvo, véase Srivastava: 97-106.

por el advenimiento de la Modernidad global. No necesitamos comparar los propósitos conservadores de este enfoque —inventariar un patrimonio nacional— para aplicar su concepto a la experiencia comunista del siglo xx. Como escribe Nora:

La curiosidad por los *lieux de mémoire*, donde la memoria cristaliza y se refugia, está ligada a este momento histórico particular, un punto de inflexión en el que la conciencia de una ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de que la memoria se ha visto desgarrada, pero desgarrada de manera tal que plantea el problema de la encarnación de la memoria en ciertos sitios donde persiste un sentido de continuidad histórica. Hay *lieux de mémoire*, lugares de la memoria, porque ya no hay *milieux de mémoire*, verdaderos entornos de memoria (7).

Esta definición resulta útil para indagar sobre la colorida y heterogénea acumulación de vestigios comunistas constituida por objetos, lugares, símbolos e imágenes. Los lugares de la memoria son un pasado archivado. La oposición canónica de Nora, rigurosa y casi normativa, entre historia y memoria es sin duda debatible, en la medida en que plantea su mutua exclusión y no reconoce ninguna relación simbiótica entre ambas (cfr. 8-9).¹³ Reducida a sus elementos básicos, esta oposición deviene una dicotomía rígida en la cual la memoria se opone sistemáticamente a la historia, como la vida a la muerte, la presencia a lo remoto, la implicación subjetiva a la reconstrucción objetiva, el afecto a la razón, lo cálido a lo frío, lo sagrado a lo secular. El momento conmemorativo de nuestras sociedades, señala Nora, resulta precisamente de su falta de memoria, de un pasado que no palpita más en su presente. Los lugares de la memoria satisfacen la necesidad de preservar una relación afectiva con un pasado agotado, amenazado por el olvido. Si nos alejamos del nacionalismo patrimonial de Nora, podríamos apuntar, citando a Walter Benjamin, que los lugares de la memoria son reliquias, objetos muertos capturados por una mirada contemplativa y melancólica.

¹³ Sobre la relación entre historia y memoria, véase particularmente Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Le Seuil, 2000; y Enzo Traverso *Le Passé, mode d'emploi: Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique, 2005. Existe versión en español del texto de Paul Ricoeur: *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000 [N. de la T.].

lica “a fin de redimirlos” (140). Muchas películas filmadas en la época postcomunista cumplen una función análoga, reuniendo un mosaico de momentos y objetos que condensan tanto el sentido como el sabor de una experiencia alcanzada.

La concepción del cine de Eisenstein, por ejemplo, es emblemática de una visión estratégica del pasado como reservorio de experiencias cuya selección permite construir tanto una forma estética de la historia como un mensaje político. Sus películas de la década de 1920 ilustran la historia rusa como un camino que se despliega hacia la revolución. El símbolo de esta ruptura con el pasado y de esta proyección utópica hacia el futuro en *Octubre [Oktyabr]* (1927) es la escena de la caída de la estatua zarista en medio de la multitud insurgente. En *La mirada de Ulises [Ulysses' Gaze]* (1995), de Theo Angelopoulos, lo que vemos es una estatua rota de Lenin, epítome del comunismo en sí.



Theo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse* (1995), Paradis Films,
La Sept, Centre du Cinéma Grec.

Su procesión a lo largo del Danubio simboliza su desplazamiento fuera del escenario de la historia, su transformación en un lugar de la memoria. Pero también es un regreso a los orígenes: el comunismo necesita repensarse y reconstruirse. El periplo de Lenin por el Danubio,

seguido por una multitud que reza y acompañado por la música orquestal lúgubre de Eleni Karaindrou, es tanto un funeral como una revelación. Angelopoulos envolvió esta escena “en un tono de entierro” (cfr. Ciment: 26), pero su significado final está contenido en una fórmula que tomó prestada de T. S. Eliot y que atribuye a uno de los héroes de su película: “En mi fin está mi principio” (citado por Pomeroy: 220). Éste no es un anuncio de la victoria: es una apuesta comunista basada en el reconocimiento de que todo debe ser reconstruido.

Sombras rojas

Eisenstein reaparece en *Le fond de l'air est rouge*, de Chris Marker, una película filmada en 1977, abreviada y revisada en 1993, al momento de su segundo lanzamiento, y de nuevo en 2003, cuando se puso a disposición del público de habla inglesa como *A Grin Without a Cat*.



Serguei Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).

El título francés original de esta película —algo así como “el fondo del aire es rojo”— captura la atmósfera de las décadas de 1960 y 1970, cuyas luchas retrata a través de un vórtice de imágenes que muestran un mundo en el que la utopía revolucionaria fue llevada a las calles.

Marker concibió esta película después de que, en el fondo de la librería de François Maspero en el Barrio Latino, La Joye de Lire, descubriera muchos documentales abandonados, en su mayoría extractos de tomas inacabadas sobre dos décadas de luchas revolucionarias. Tal como explicó en su introducción al guión de la película, Marker quedó fascinado por “estas imágenes que quedan en los cajones del fondo cuando una película se termina, estas secuencias que finalmente desaparecen del montaje, estos ‘descartes’”. Filmada a la manera de un *collage* de secuencias fragmentarias e imágenes envueltas en *Night Music in the Streets of Madrid*, de Luciano Berio, la película de Marker no es una cronología de combates, sino más bien un intento por capturar su espíritu. Él definió su película como “nuestras represiones en imagen” (*notre refoulé en images*) (1978: 5).¹⁴ El hilo rojo que atraviesa toda la película es la Guerra de Vietnam, descrita como una segunda Guerra Civil española que podía ganarse, núcleo de una vertiginosa espiral de lucha y rebelión en la que otros continentes, desde Europa (la Primavera de Praga y el Mayo del 68) hasta América Latina (Cuba y otras guerrillas) y Estados Unidos (los *Black Panthers* y la marcha sobre el Pentágono en 1967) se involucran cada vez más.

No sabemos si Marker estaba familiarizado con la “microhistoria”, la corriente historiográfica fundada en la década de 1970 por un grupo de académicos italianos, entre ellos Carlo Ginzburg y Giovanni Levi. Su procedimiento, no obstante, revela claramente un “paradigma indiciaario” similar (cfr. Ginzburg: 87-112). *A Grin Without a Cat*, explica su director, fue concebida como una “historia policiaca”, aunque él trató de encontrar a los “autores de la inocencia” antes que a los del crimen. Su método consiste en “regresar pacientemente en dirección contraria, buscando evidencias y encontrando indicios, colillas y huellas” (Marker 1978: 6). Al igual que en la microhistoria, *A Grin Without a Cat* se enfoca en algunos detalles, va y viene entre el detalle y la película entera, entre lo particular y lo general. Pero lo general, en este película, no es tanto una toma larga como un montaje magistral de acercamientos.

La mirada de Marker no es ingenua ni idílica. A veces, sus observaciones son extremadamente críticas y severas. Marker distingue entre

¹⁴ Véase también Walsh: 168.

experiencias diferentes y sus empatías son variables, pese a su decisión de no asumir una postura ideológica. Por ejemplo, no critica a Fidel Castro, pero reconoce su propio pasmo ante la aprobación de la invasión soviética a Checoslovaquia por parte de Castro en 1968, en apariencia tan contradictoria con el camino seguido por el socialismo cubano hasta ese momento. Su descripción del congreso clandestino del Partido Comunista checo durante la Primavera de Praga, así como sus entrevistas con líderes comunistas latinoamericanos en torno a la catastrófica experiencia boliviana del Che Guevara, indican que no deseaba oponer la Nueva Izquierda a las corrientes comunistas tradicionales, sino más bien describir el carácter coral de los movimientos revolucionarios, con



Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge / A Grin Without a Cat* (1977, 1996),
First Run / Icarus Films.

sus contradicciones y sus conflictos internos. Los años sesenta habían puesto en peligro la “ilusión lírica” que permitió la reunión de estas múltiples voces; en la película de Marker, el montaje se convierte en un lenguaje que refleja la “polifonía de la historia” (Marker 1978: 6). A sus ojos, 1967 presenció el nacimiento de una nueva generación, una “nueva raza de adolescentes” que “se parecían entre sí” y compartían un

“saber silencioso”. El montaje expresa este sentimiento de una nueva generación de rebeldes políticos que trascienden las fronteras —hoy se diría en una revuelta *global*— mostrando una sucesión de imágenes entrelazadas de manos que pertenecen a gente joven de diferentes razas. Como explica la voz en *off*: “sus manos eran increíblemente hábiles para pegar carteles, intercambiar adoquines, escribir sobre las paredes oraciones cortas y misteriosas que permanecían grabadas en las memorias, al tiempo que buscaban otras manos a las cuales transmitir un mensaje que estaban conscientes de haber recibido sin ser capaces de descifrarlo por completo” (Marker 1978: 59-60). A fin de recordarnos las expectativas y el entusiasmo generado por el Mayo del 68, cuando la gente flotaba en una atmósfera de “gravedad cero” y todo parecía posible, Marker evoca su reunión con el filósofo Louis Althusser: “para él, como para otros, la revolución estaba en el aire, y tenía que estarlo, como la sonrisa del gato de Cheshire. Siempre vería esa sonrisa. Y nunca vería (ni él ni nadie más) al gato” (2008: 30).¹⁵ Por otra parte, Marker señala que, en comparación con otras experiencias insurgentes —desde Vietnam hasta las guerrillas latinoamericanas— las barricadas parisinas eran una mascarada alegre: “vivíamos con la fantasía de tomar el Palacio de Invierno, [pero] nadie pensó nunca en marchar sobre el Eliseo” (2008: 29).¹⁶ Fusionando la escalera de Odessa de Eisenstein con la marcha sobre el Pentágono de octubre de 1967 en un montaje de composición magistral, Marker sugiere que un levantamiento de esta índole era puramente simbólico y a final de cuentas inofensivo. A diferencia de México, donde unos cuantos meses más tarde trescientos estudiantes fueron asesinados en la Plaza de las Tres Culturas, la policía de Washington no buscó una masacre; los manifestantes pudieron haber entrado al edificio, pero no lo hicieron; su meta era una protesta espectacular, sobre todo simbólica, y no una insurrección militar. En América Latina, la revolución fue derrotada de manera sanguinaria; en Occidente, la revolución nunca tuvo lugar. Se quedó en “el ensayo sin fin de una obra que nunca se estrenó” (Marker 2008: 32).

¹⁵ Tomado de *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, el gato de Cheshire se convirtió en una figura totémica para Chris Marker (y dio título a la versión en inglés de *Le fond de l'air est rouge*).

¹⁶ Véase también Langford: 56-72.

En la película de Marker, la escalera de Odessa de Eisenstein desempeña una doble función. En la primera parte (“Las manos frágiles”), el cineasta une imágenes similares elegidas de entre fotos y videos de las manifestaciones de los años sesenta y setenta, subrayando la continuidad de la tradición revolucionaria y describiendo cierta dimensión lírica de la revuelta. *A Grin Without a Cat* abre con la voz de Simone Signoret, quien recuerda su emoción al ver esta película clásica, a lo que sigue una entrevista con un joven guía de Odessa (filmada en la década de 1970), quien presenta a los visitantes aquel sitio famoso. La escalera de Odessa es una invención estética de Eisenstein, pero las imágenes posteriores que puntúan la película de Marker (las manifestaciones de Washington, Berlín, Praga, Tokio, México y París) la transformaron en una experiencia colectiva real. En la segunda parte de la película, la escalera se convierte en símbolo de un “pasado futuro”, lugar icónico de las revueltas de tiempos idos. En pocas palabras, la escalera se convierte en un lugar de memoria visual. El paréntesis se cierra: el intento por transferir las imágenes de la revuelta de Eisenstein a la realidad de las décadas de 1960 y 1970 fracasa. La segunda parte reconfigura la película entera, dándole un nuevo carácter, transformando el entusiasmo de los años rebeldes en una suerte de epitafio de las últimas esperanzas de las revoluciones del siglo xx. La extraña y fascinante fuerza de esta película radica en su doble dimensión: por una parte, transmite la frescura del compromiso de los años sesenta y setenta y, por la otra, rinde un homenaje póstumo a un tiempo ya cerrado.

Resulta significativo que los comentarios añadidos en 1993 no aparezcan como una parte separada, añadida o ajena a la primera versión. Esto quiere decir que la conciencia del fin de un ciclo ya estaba implícita en la película original, al menos como intuición de un giro ineluctable. La dimensión melancólica de *A Grin Without a Cat* no es resultado de una percepción retrospectiva o de una revisión posterior: es su carácter propio. En un comentario añadido a la versión de 1993, la voz en off de Chris Marker señala que 15 años más tarde algunos lobos aún sobreviven. Al igual que ellos, la revolución no está muerta (cfr. Cooper: 110).

Fantasmas de España

Tierra y libertad [Land and Freedom], de Ken Loach, se estrenó al mismo tiempo que *Ulysses' Gaze*, y ambas fueron premiadas en el Festival de Cine de Cannes. En esta película, es la revolución misma la que se convierte en un lugar de la memoria, evocado y “revivido” empáticamente con una nostalgia conmovedora. Pero la mirada melancólica de Loach es, antes bien, el reverso de la resignación. Más allá de hacer un homenaje a la Revolución española, su película quería sacudir el *Zeitgeist* conformista de la década de 1990, así como refutar la representación convencional de la Guerra Civil española como una suerte de catástrofe humanitaria. Desde este punto de vista, *Tierra y libertad*¹⁷ aparece casi en las antípodas de *Soldados de Salamina*, la aclamada novela de Javier Cercas en la que la dimensión trágica de la Guerra Civil española no deja ningún lugar para la esperanza o para las razones de un compromiso político.



Ken Loach, *Land and Freedom* (1995), PolyGram.

La película de Ken Loach, sin embargo, no regresa a las viejas representaciones canónicas que durante décadas conformaron la filmografía republicana de tal acontecimiento, desde las películas filmadas durante o inmediatamente después de la guerra —*España 1936*, de Luis Buñuel

¹⁷ Sobre la génesis de esta película, véase Fuller: 98-104, y Rousselet: 123-132.

(1936), *Tierra de España* [*This Spanish Earth*] de Joris Ivens (1937), *¿Por quién doblan las campanas?* [*For Whom the Bell Tolls*] de Sam Wood (1943), *Sierra de Teruel* [*L'espoir*] de André Malraux (1945)—hasta las de las décadas franquistas —ante todo *Morir en Madrid* [*Mourir à Madrid*] de Frédéric Rossif (1963)—, obras de propaganda que celebraban una lucha todavía inacabada (cfr. Oms). A diferencia de todas ellas, *Tierra y libertad* regresa a una experiencia histórica que, en tanto epítome de la derrota de las revoluciones socialistas del siglo XX, trasciende claramente las fronteras españolas. Loach y Jim Allen, su guionista, también querían romper el cliché de la Guerra Civil española observada por intelectuales extranjeros que cumplían su viaje ritual a Barcelona, Madrid y Valencia en defensa de la República. El héroe de su película es un joven proletario de Liverpool, David Carr (Ian Hurt), quien no viaja a España para asistir a un congreso internacional en defensa de la cultura, sino para pelear como miembro de las Brigadas Internacionales. Es ahí donde completa su educación política y sentimental, desarrollando valores y convicciones que no abandonará por el resto de su vida.

La película de Ken Loach comienza con la muerte de David Carr, sorprendido por un ataque al corazón en su modesto departamento de clase trabajadora en Liverpool, a mediados de la década de 1990. Entre los objetos que conservaba en casa en una bolsa vieja, Kim, su nieta, encuentra muchas piezas pertenecientes a su pasado militante, desde revistas de la década de 1930 —*The Socialist*— hasta folletos producidos durante las huelgas mineras de 1984 contra el gobierno de Margaret Thatcher. En una caja Kim encuentra una pañoleta roja con un puñado de tierra, un recuerdo de la colectivización de 1936. La película despliega entonces un conmovedor *flashback* a los momentos cruciales de una lucha revolucionaria. Este puñado de tierra desempeña el papel de una reliquia —o un archivo “sensible” (cfr. Rancière: 7-14)— en tanto vestigio heredado de una batalla significativa, necesaria y apasionada, pero perdida. La última escena de la película retrata el entierro de su héroe: su nieta lee un poema de William Morris, “The Day is Coming”, que reafirma la visión socialista de la memoria: “Come / join the only battle wherein no man can fail / Where who so fadeth and dieth / yet his deed

shall still prevail”.¹⁸ Luego, desata el nudo de la pañoleta y echa la tierra de España sobre la tumba. Ellos han sido derrotados, pero otros continuarán el combate y ganarán. Esta conclusión convencional cierra una película que constituye un monumento a las revoluciones del siglo xx.

Sin duda el luto no es la única dimensión de esta película, construida como un fresco épico y un momento de pedagogía socialista. Loach retrata los apasionados debates en torno a la colectivización de la tierra, el violento choque de mayo de 1937 dentro del campo republicano, la radical diferencia que separaba una milicia insurgente (el POU¹⁹ y los anarquistas) de un ejército regular encabezado por asesores soviéticos, la tensión entre la liberación y la sumisión experimentada por las mujeres combatientes, así como otros temas cruciales. Su visión no es ni dogmática ni idílica, pese al lirismo de muchas escenas. Loach evita deliberadamente la propaganda y, lejos de entregar un mensaje prefabricado, intenta mostrar cómo fue vivido aquel drama histórico por sus actores. La colectivización de la tierra en un pueblo de Aragón no se anuncia con un discurso solemne; se retrata como el resultado de una discusión animada y controvertida que involucraba tanto a los campesinos como a los milicianos (incluidas las milicianas). Loach no impone su punto de vista; evita los acercamientos y la iluminación que enfatizarían esta opción radical. Muestra una deliberación colectiva en la que se toman en cuenta muchos puntos de vista. El personaje que encarna la tendencia contra la colectivización —Gene Lawrence (Tom Gilroy), el joven estadounidense de la comunista Brigada Lincoln— no parece un héroe negativo. Argumentando que la guerra y la revolución no pueden realizarse simultáneamente y que, en consecuencia, la colectivización debe ser pospuesta, defiende una opción que fue debatida a todo lo largo de la guerra civil. Cuando Lawrence regresa como miembro de un ejército regular para desarmar a la milicia revolucionaria del POU, Loach no lo retrata como un traidor, sino más bien como una figura

¹⁸ “El día se acerca”, “Venid / uniros a la única batalla en la que ningún hombre fracasa / donde aquellos que mueren y se apagan / verán prevalecer su hazaña” (Morris: 181).

¹⁹ Siglas del Partido Obrero de Unificación Marxista o Partit Obrer d’Unificació Marxista, fundado en Barcelona en 1935 [N. de la T.].

trágica confrontada con la lógica extrema, inevitable de su decisión política.²⁰

La belleza de *Tierra y libertad*, sin embargo, radica en la promesa romántica que cumple de manera admirable: grabar la Guerra Civil española en el corazón de la memoria de izquierda, particularmente en el corazón de una generación para la cual este acontecimiento histórico había dejado de ser una herencia compartida. A fin de cuentas, el mensaje de esta película es el mismo que transmite George Orwell en *Homenaje a Cataluña* (1938), un testimonio en el que encuentra ciertamente una de sus principales fuentes de inspiración. La Guerra Civil española resultó en una doble derrota histórica: por una parte, el colapso de la República frente al fascismo y, por otra, el entierro de la revolución a manos de un gobierno estalinista.²¹ El legado de esta experiencia fue el descubrimiento de un socialismo en tanto forma posible de organización de la vida humana. En una secuencia al principio de *Tierra y libertad*, el héroe dice: “ahora soy un soldado del ejército del pueblo [...] Elegimos a nuestros oficiales [...] Es el socialismo en acción”. En *Homenaje a Cataluña*, podemos leer el siguiente pasaje que capta perfectamente el espíritu de la película de Ken Loach:

Lo que atrae a la gente normal hacia el socialismo y la empuja a jugarse el pellejo por él, la mística del socialismo, es la idea de igualdad; para la mayoría de la gente, el socialismo significa una sociedad sin clases o no significa nada. Por eso mismo fueron tan valiosos esos meses pasados en la milicia, pues las milicias españolas, mientras duraron, fueron una especie de microcosmos de una sociedad sin clases. En esa comunidad donde nadie buscaba satisfacer su ambición personal, donde todo escaseaba pero no había privilegios ni aduladores, uno asistía a un rudimentario antípico de lo que podrían ser las etapas iniciales del socialismo.

²⁰ Al respecto, puede consultarse la entrevista con Loach, citada en Pilard: 91.

²¹ Las posturas políticas de David Carr (POUM) y Gene Lawrence (Partido Comunista) en *Tierra y libertad* tienen sus equivalencias historiográficas en Pierre Broué y Emile Témime. *The Revolution and the Civil War in Spain*. Cambridge: MIT Press, 1972, y Julián Casanova. *República y guerra civil*. Barcelona: Crítica, 2007 [Existe versión en español del texto de Pierre Broué y Emile Témime. *La revolución y la Guerra de España*. 2 vols. Traducción de Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica, 1962].

Y, lejos de desilusionarme, me atrajo profundamente. El resultado fue que creció mi deseo de ver establecido el socialismo (Orwell: 104-105).

Este socialismo —una sociedad en la que los seres humanos son libres e iguales— no era un lugar común idílico porque estaba orgánicamente conectado con la dimensión trágica de la guerra civil, que es el más terrible y atroz de todos los conflictos. Antes bien, se trataba de una experiencia efímera, frágil y circunscrita —en *Homenaje a Cataluña*, Orwell señalaba que en 1937 Barcelona ya había perdido el entusiasmo comunitario de un año atrás— que engendró una memoria socialista capaz de sobrevivir a la derrota. Así como el recuento autobiográfico de Orwell, la película de Ken Loach evita los estereotipos y los pone en cuestión. No está concebida como una versión cinematográfica de *La muerte de un miliciano*, de Robert Capa, esa fotografía icónica que fijó —o inventó— la visión tradicional de la Guerra Civil española como una derrota gloriosa.²² El héroe de Ken Loach no es un mártir; es un activista anónimo acostumbrado a perder batallas, desde la Revolución española en la década de 1930 hasta la huelga de los mineros en la década de 1980. En *Tierra y libertad*, Loach no quiere contar la historia de un héroe, sino retratar el orgullo de un combatiente vencido cuya vida corresponde con la trayectoria del socialismo del siglo xx.

Recuerdo de Santiago

Calle Santa Fe [Rue Santa Fe], de Carmen Castillo (2007), es otro epitafio dedicado a las revoluciones latinoamericanas de la década de 1970.²³ En esta película, la casa de una calle en la periferia de Santiago de Chile materializa un lugar de la memoria, que equivale a la pañoleta roja llena de tierra en *Tierra y libertad*. En esa casa, los soldados de la dictadura de Pinochet asesinaron a Miguel Enríquez, esposo de Carmen Castillo y líder del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), el 6

²² Sobre la controversia que rodea la famosa fotografía de Capa, véase Song: 367-390.

²³ Carmen Castillo ya había retratado la muerte de Miguel Enríquez en *Un día de octubre en Santiago* (1986).



Carmen Castillo, *Rue Santa Fe* (2007), Les Films d'ici.

de octubre de 1974. Carmen había trabajado como secretaria en el Palacio de la Moneda, al lado del presidente Allende, entre su elección y el golpe de estado de septiembre de 1973. Después de esa fecha, Miguel y Carmen vivieron juntos en aquella casa, que era una de las bases clandestinas de los líderes del MIR. Miguel Enríquez tenía 30 años cuando murió; Carmen estaba embarazada y, gravemente herida, sobrevivió de milagro al ataque de la policía gracias a los vecinos que llamaron a una ambulancia.²⁴ Su película cuenta una historia de exilio, el redescubrimiento de su país después del fin de la dictadura militar y —quizá la dimensión más conmovedora— el descubrimiento del legado vivo del MIR entre una nueva generación de activistas chilenos. Las secuencias de apertura funden escenas documentales de los años de la Unidad Popular —revistas, folletos y manifestaciones— con objetos que evocan la casa como lugar de intimidad doméstica en medio de la represión militar. Ellos eran jóvenes, dice ella con su voz ronca en *off*, y querían tomar el cielo por asalto, deseaban vivir. Una vieja fotografía la muestra a ella junto a Miguel, como amantes. En un reciente texto autobiográfico, Castillo recuerda los meses de vida clandestina, después del golpe, remarcando la escisión entre un exterior lleno de miedo —sus peligros

²⁴ Ella describió estos eventos en 1986: 97-100.

sos desplazamientos en Santiago, donde cumplía tareas políticas— y un interior cálido y protector, cuando regresaba a la Calle Santa Fe. Reír, jugar con sus hijas, cocinar, leer y hacer el amor: todo eso le daba el sentimiento ilusorio de vivir una vida normal.

Trato de recordar dónde, cómo, surgía el miedo. Desdoblada, lo estaba. Una parte de mí actuaba fríamente, recorrido sin emoción por las calles de Santiago de un punto a otro. La otra sólo aparecía dentro de la casa azul celeste de Santa Fe. Encanto. Cerraba la puerta, soltaba bolsas y barretines, necesitaba de un instante, después de haberlos besado largamente, a Miguel y a las niñas, y retomaba los gestos cotidianos de una madre de familia normal. Respiraba y actuaba. Nada más. Hubo días y noches intensos y muchas risas, horas volubles que no sabría todavía describir, que ocupan siempre un lugar en mi cabeza y no me dejan en paz: ¡anda, mujer, me ordenan esos momentos de vida, no abandones, enderézate! En zigzag, con altibajos como cualquiera, vivía. Era vida de verdad (Echeverría y Castillo: 176).

El 6 de octubre de 1974, esta armonía precaria se rompió definitivamente. Después de ese día, Carmen se sintió como “una sobreviviente”.

En la segunda parte de la película, este lugar de la memoria cristaliza en un momento de reflexión crítica sobre sí misma. Carmen desea comprar la casa de la Calle Santa Fe y transformarla en un museo, pero finalmente abandona este proyecto cuando, al hablar con jóvenes activistas chilenos de izquierda, comprende que para ellos el MIR es un legado vivo, y no un objeto muerto. Miguel Enríquez es un ejemplo, no un ícono para el culto y la veneración. Tal como Carmen explicaba en una conversación con Daniel Bensaïd cuando su película fue estrenada, su opinión cambió gradualmente. Sus primeros viajes a Santiago tras el fin de la dictadura la habían arrojado a una “profunda melancolía”: sentía “la arrogancia de los vencedores y la tristeza de los vencidos” en un país que se había transformado profundamente y al que ya no podía reconocer. Más tarde, tras encontrarse con algunos jóvenes activistas, esta capa superficial se rompió y ella descubrió un paisaje distinto de relaciones humanas, generosidad y compromiso sin prejuicios: “Comprendí que estos jóvenes éramos nosotros. Encontré de nuevo a Miguel, la misma vivacidad, la misma insolencia, el mismo deseo de aprender sin

ningún alarde. Estos grupos de activistas del presente toman la tradición y la memoria de los vencidos porque encuentran ahí una fuente de dignidad, abandonando así cualquier retórica de heroísmo” (Bensaïd: 3).²⁵



Carmen Castillo, *Rue Santa Fe* (2007), Les Films d'ici.

El momento más conmovedor, entre muchos otros incluidos en esta película, es la entrevista con Luisa y Manuel Vergara, los padres de tres jóvenes activistas del MIR asesinados por la policía en 1985. Esos jóvenes pertenecían a la segunda generación del MIR, formada bajo la dictadura militar. Luisa cuenta su propia historia, su sufrimiento y su capacidad para sobrevivir a esa pérdida tan terrible. Cuando sus hijos le comunicaron su decisión de pasar a la clandestinidad, ella se asustó y, después de sus asesinatos, no se creía capaz de sobrevivir. Entonces, comprendió que se había retraído a una prisión por el miedo y el sufrimiento, mientras que sus hijos habían elegido la lucha: “buscaban la vida, y sus razones eran más fuertes que las mías”. Ellos no buscaban el sacrificio, su decisión política estaba enraizada en un deseo vital de li-

²⁵ En mayo de 2010, se inauguró un memorial del MIR en Villa Grimaldi, anteriormente un centro de tortura en Santiago de Chile que ha sido transformado en un Parque de la Paz. El memorial contiene una lista de 580 activistas del MIR cuyos asesinatos han sido comprobados.

bertad. “Lo que sobrevive es el deseo; ellos no pueden matar este deseo. Alcanzamos el misterio de goce y ellos no podían aceptar eso”, afirma Carmen en su conversación con Daniel Bensaïd: “Mi película, agrega, no transmite solamente un recuerdo herido, sino también una memoria de la felicidad” (2).

Esta película ejemplifica la observación de Jacques Rancière según la cual, en las últimas décadas, la estética se ha convertido en “el lugar privilegiado donde la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento de duelo” (24). Podríamos ir más allá, y reconocer en esa película un desplazamiento de lo político a lo emocional: a diferencia de *Tierra y libertad*, que explica el conflicto entre la revolución y el estalinismo durante la Guerra Civil española, *Calle Santa Fe* no investiga las razones de derrotas pasadas, sino que explora las emociones que tales fracasos suscitaron y dejaron tras de sí. No obstante, su autoreflexividad crítica vuelve a poner en cuestión la tendencia dominante que consiste en transformar los lugares de memoria en objetos neutrales, asépticos y muertos que pertenecen a un patrimonio de archivo. En lugar de ocultar las tensiones entre la memoria subjetiva y la colectiva, entre la experiencia vivida de un individuo y el recuerdo colectivo del pasado, las transforma en una dialéctica fructífera. Su objeto, más allá de la trayectoria de Miguel Enríquez y de su propio exilio, es una derrota histórica —el golpe de Pinochet en 1973— y la película es un intento por elaborar una experiencia como aquella, sin negarla ni suprimirla. Al recordar algunas páginas iluminadoras de Primo Levi en torno a la génesis de sus testimonios sobre Auschwitz, uno podría agregar que la película de Carmen Castillo logra una terapia catártica, una suerte de liberación interior, convirtiéndose en el “equivalente del diván de Freud” (Levi: 87). Pero *Calle Santa Fe* no se limita a poner en escena un trauma; también muestra las etapas de un renacimiento que se une a la conciencia histórica de la izquierda chilena.

U-topía

Desde Eisenstein hasta Pontecorvo, desde *El acorazado Potemkin* hasta *Queimada!*, las películas de izquierda describieron luchas y anunciaron

victorias; desde la década de 1990, también comenzaron a elaborar el pasado, asumiendo la derrota como punto de partida de su examen retrospectivo. Hasta el fin de la década de 1970, las películas de izquierda describían movimientos de masas confiados, y anuncianaban victorias ineluctables, incluso al celebrar los colapsos del pasado; a partir de los años noventa, han guardado luto por las derrotas, incluso al retratar las revoluciones. Filmada en 1977 y reconfigurada en 1993, *A Grin Without a Cat* señala emblemáticamente el desplazamiento de la primera a la segunda generación de cineastas de izquierda.



Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2011), Atacama Productions.

Las películas de Angelopoulos, Castillo, Loach y Marker dibujan un retrato del siglo xx como una era trágica de revoluciones naufragadas y utopías derrotadas, recordando a los vencidos en sus batallas perdidas. La muerte flota sobre todas ellas como destino fatal. Ésta es la dimensión estética de un trabajo de duelo que afecta a la cultura de la izquierda al inicio del siglo xxi, el dolor colectivo de una generación de activistas que va mucho más allá de una élite política e intelectual. Los héroes de las películas consideradas más arriba son personas ordinarias (cfr. MacFadden: 144-159). Angelopoulos retrata a una multitud anónima que asiste a la aparición de la estatua de Lenin atravesando el Danubio.

Loach no ilustra la autobiografía de George Orwell; cuenta la historia de David Carr, un joven de clase trabajadora de Liverpool. La relación de los héroes de estas películas con la “Historia” también puede cobrar una forma irónica, lúdica, como sucede con los trabajadores migrantes latinos de *Pan y rosas*²⁶ [*Bread and Roses*] (2000), quienes, arrestados durante una huelga, contestan al policía que les pregunta sus nombres adoptando la identidad de héroes revolucionarios de América Latina: Ernesto Guevara, Emiliano Zapata, Simón Bolívar, Augusto César Sandino, Camilo Torres, etcétera. Chris Marker entrevista a intelectuales y líderes políticos, pero el verdadero tema de su película es el movimiento de masas que sacudió al mundo durante más de una década, y que surgió sincrónicamente en diferentes países y continentes. Carmen Castillo fue esposa de un líder, pero su recuerdo de Miguel Enríquez cambió al compartir sus recuerdos con una multitud de jóvenes activistas. Después de dos décadas de exilio, Carmen comprendió que su duelo no había estado aislado. A diferencia de lo que sostiene Nora, todos estos retratos y personajes no construyen la galería de un museo, sino más bien un Panteón de gente común con valores y esperanzas compartidos, cuyas virtudes se han forjado en la acción colectiva. Los lugares de la memoria retratados en estas “imágenes de pensamiento” no pueden convertirse en piezas de museo o sitios oficiales de duelo en la medida en que pertenecen a una esfera privada, íntima, afectiva y sensible —una casa, una pañoleta, un retrato de familia— en los que las experiencias colectivas se intersectan con los destinos individuales. Al no estar marcados con un sello oficial, permanecen escondidos, secretos, memorias de “marranos” con las que todos pueden identificarse pese a su singularidad irreductible. Esto toca incluso a los símbolos de antiguos regímenes del socialismo burocrático —por ejemplo, la estatua de Lenin— que necesitan romperse y “desacralizarse” para convertirse en los guardias de la melancolía de una utopía derrotada.

En su discurso sobre la recepción del Premio Georg Büchner, publicado bajo el título de “El meridiano”, Paul Celan distinguía entre la *u-topía* y la *utopía*. U-topía, literalmente “no-lugar”, es un *locus* inexistente, mientras que utopía significa esperanza, expectativa, visión del futuro,

²⁶ En México esta cinta fue estrenada bajo el título *Lejos de casa* [N. de la T.].

algo que todavía no existe. Según Ernst Bloch, la utopía es una prefiguración, el lugar del “todavía no” (*noch nicht*). Éste es también el significado de la utopía en Celan, “algo abierto y libre” a lo que la poesía puede dar forma (410). Hoy en día, tras el colapso de las revoluciones del siglo xx, la utopía no aparece como un “todavía no”, sino más bien como utopía, un lugar ya-no-existente, una utopía destruida que es objeto de un arte de la melancolía. Los lugares de la memoria son lugares (*topoi*) creados con el fin de recordar esperanzas convertidas en no-lugares, algo que ya no existe. Las utopías del siglo XXI todavía han de ser inventadas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. “L’élégie de Sokurov”, en *Cahiers du Cinéma* 586 (2004).
- AIELLO, NELLO. *Intellectuali e PCI 1944-1958*. Roma: Laterza, 1979.
- BENJAMIN, WALTER. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1977: 140 [versión en español: *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990].
- BENSAÏD, DANIEL. “Forces de vie. Regard sur le combat contre la dictature Pinochet” (entrevista con Carmen Castillo), en *Rouge* núm. 2230 (2007): 1-3.
- BIGNARDI, IRENE. *Memorie estorte a uno smemorato: Vita di Gillo Pontecorvo*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- BONSAVER, GUIDO. “The Egocentric Cassandra of the Left: Representations of Politics in the Films of Nanni Moretti”, en *Italianist* 21-22 (2001-2002): 158-183.
- CASTILLO, CARMEN. *Un día de octubre en Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Sin Fronteras, 1986.
- CELAN, PAUL. “The Meridian: Speech on the Occasion of the Award of the Georg Büchner Prize”, en *Selected Poems and Prose*. Ed. John Felstiner. New York: Norton, 2001: 410 [versión en español: “El meridiano. Discurso con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner”, en *Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999].
- CELLI, CARLO. *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2005.
- CIMENT, MICHEL. “Entretien avec Theo Angelopoulos”, en *Positif* 415 (1995).
- COOPER, SARAH. *Chris Marker*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- DAVIS, NATALIE ZEMON. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press, 2000 [versión en español: *Esclavos en*

- la pantalla: filme y visión histórica*. Trad. María Teresa Ortega. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012].
- DE BAECQUE, ANTOINE. *Camera Historica: The Century in Cinema*. New York: Columbia University Press, 2012.
- ECHEVERRÍA, MÓNICA y CARMEN CASTILLO. *Santiago-París: el vuelo de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 2002.
- FANON, FRANTZ. “Racism and Culture” (1956), en *The Fanon Reader*. Edición de Azzedine Haddour. London: Pluto Press, 2006: 19-31 [versión en español del texto de Frantz Fanon: “Racismo y cultura”, en *Por la revolución africana: escritos políticos*. Trad. Demetrio Aguilera-Malta. México: Fondo de Cultura Económica, 1965: 38-52].
- FANON, FRANTZ. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove, 1963 [*Los condenados de la tierra*].
- FULLER, GRAHAM. *Loach on Loach*. London: Faber and Faber, 1998: 98-104.
- GINSBORG, PAUL. *A History of Contemporary Italy, 1943-1980*. London: Penguin, 2003.
- GINZBURG, CARLO. “Clues: Roots of an Evidential Paradigm”, en *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989: 87-112 [versión en español: *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Trad. Carlo Catroppi. Barcelona: Gedisa, 2008].
- KAEL, PAULINE. “The Battle of Algiers” (1966), en *5001 Nights at the Movies*. New York: Picador, 1991.
- KUSTURICA, EMIR. “Souvenirs de bord”, en *Il était une fois... Underground*. Ed. Serge Grunberg. Paris: Éditions des Cahiers du Cinéma, 1995: 11-12.
- LANGFORD, BARRY. “‘So Intensely Historical’: Spectres of Theatre, Phantoms of Revolution in Marx and Marker”, en *Film Studies* 6 (2005): 56-72.
- LEVI, PRIMO. *Survival in Auschwitz*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- MACFADDEN, PATRICK. “Saturn’s Feast: Loach’s Spain: Land and Freedom as Filmed History”, en *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach*. Ed. George McKnight. Westport: Greenwood Press, 1997: 144-159.
- MARKER, CHRIS. *Le fond d l’air est rouge: Scènes de la troisième guerre mondiale, 1967-1977*. Paris: François Maspero, 1978.
- MARKER, CHRIS. “Sixties”, en *Critical Quarterly* 50:3 (2008).
- MARTIN, MICHAEL T. “Podium for the Truth? Reading Slavery and the Neocolonial Project in the Historical Film: *Queimada! (Burn!)* and Sankofa in Counterpoint”, en *Third Text* 23:6 (2009).
- MELLEN, JOAN. “An Interview with Gillo Pontecorvo”, en *Film Quarterly* 26:1 (1972).
- MICCICHÉ, LINO. *Visconti e il neorealismo*. Venezia: Marsilio, 1990: 76-85.

- MORRIS, WILLIAM. *The Collected Works of William Morris: Love Is Enough; Poems by the Way*. Ed. May Morris. London: Longmans, 1911: 9-181.
- NORA, PIERRE. “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”, en *Representations* 26 (1989).
- OMS, MARCEL. *La Guerre d'Espagne au cinema*. Paris: Cerf, 1986.
- ORWELL, GEORGE. *Homage to Catalonia*. New York: Harcourt, 1952: 104-105 [versión en español: *Homenaje a Cataluña*. Trad. Miguel Temprano García. Barcelona: Debate, 2011].
- PILARD, PHILIPPE. *Land and Freedom: Ken Loach*. Paris: Nathan, 1997.
- POMEROY, ARTHUR J. “The Sense of Epiphany in Theo Angelopoulos' *Ulysses' Gaze*”, en *Classical Receptions Journal* 3:2 (2011).
- PORTON, RICHARD y ELLICKSON, LEE. “Comedy, Communism, and Pastry: An Interview With Nanni Moretti”, en *Cineaste* 21:1-2 (1995): 11-15.
- PUCCI, LARA. “‘Terra Italia’: The Peasant Subject as Site of National and Socialist Identities in the Works of Renato Guttuso and Giuseppe De Santis”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71 (2008): 315-334.
- RANCIÈRE, JACQUES. “The Distribution of the Sensible”, en *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum, 2004 [versión en español: *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Ediciones LOM, 2009].
- RONDOLINO, GIANNI. *Luchino Visconti*. Torino: UTET, 2003.
- ROUSSELET, FRANCIS. *Ken Loach, un rebelle*. Paris: Cerf-Corlet, 2002: 123-132.
- SAID, EDWARD. “The Quest for Gillo Pontecorvo” (1988), en *Reflections on Exile, and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta Books, 2001.
- SIRVASTAVA, NEELAM. “Anti-Colonial Violence and the ‘Dictatorship of the Truth’ in the Films of Gillo Pontecorvo”, en *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 7: 1 (2005): 97-106.
- SONG, H. ROSI. “Visual Fictions and the Archive of the Spanish Civil War”, en *MLN* 129: 2 (2014): 367-390.
- VISCONTI, LUCHINO. “Oltre il fato dei Malavoglia”, en *Vie Nuove*, 22 de octubre de 1960: 26-27.
- WALSH, MICHAEL. “Chris Marker's A Grin Without a Cat”, en *Moving Image* 3:1 (2003).
- WHITE, HAYDEN. “Historiography and Historiophoty”, en *American Historical Review* 93:5 (1998).

ENZO TRAVERSO

Enzo Traverso hizo sus estudios profesionales en la Universidad de Génova, Italia (1982), y en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París (1989). Se especializa en historia de la Europa contemporánea, centrándose en las ideas políticas y la historia intelectual de la primera mitad del siglo xx, en una perspectiva comparativa y transgeográfica. Antes de ser académico en la Universidad de Cornell, donde actualmente trabaja, fue profesor de Ciencias políticas en la Universidad Julio Verne de Picardía, Francia, y miembro del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia (CNRS). Ha sido profesor visitante en varios países de Europa, así como en universidades de América Latina. Entre sus publicaciones, todas traducidas en diferentes idiomas, se incluyen más de diez libros. Sus obras indagan el impacto de la violencia política y de masas en la cultura europea; la memoria y el pensamiento de izquierda.