

P A N D O R A



POLITIQUES, RÉCITS ET REPRÉSENTATIONS
DE LA MÉMOIRE EN ESPAGNE ET
EN AMÉRIQUE LATINE AUX XX^E ET XXI^E SIÈCLES

12 / 2014

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines
Université Paris 8

P A N D O R A

REVUE D'ÉTUDES HISPANIQUES



12/2014

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines
Université Paris 8

COMITÉ DE RÉDACTION (Université Paris 8)

Annick Allaire
Michèle Arrué
Danièle Bussy Genevois
Fanny Chagnollaud
Robert Coale
Marie Córdoba
Françoise Crémoux
Irène Da Silva
Diego Farnié
Enrique Fernández Domingo
Maria Llombart Huesca
Marta López Izquierdo
Christine Marguet-Ciais
Perla Petrich
Myriam Ponge
Julio Premat
Montserrat Prudon-Moral
Michèle Ramond
Vicente Romero
Marie Salgues
Pascale Thibaudeau
Diego Vecchio
Mercedes Yusta

COMITÉ EXTÉRIEUR

Nancy Berthier (Univ. Paris IV)
Mercedes Blanco (Univ. Paris IV)
Ignacio Bosque (Univ. Complutense de Madrid)
Mónica Castillo Lluch (Université de Lausanne)
Pedro M. Cátedra (Univ. de Salamanca)
Lourdes Cirlot (Univ. Central de Barcelona)
Pierre Civil (Univ. Paris III)
Pedro Córdoba (Univ. Paris IV)
Nigel Dennis (Univ. of St. Andrews)
Jean-Michel Desvois (Univ. Bordeaux III)
Françoise Etienne (Univ. Paris III)
Milagros Ezquerro (Univ. Paris IV)
Marie Franco (Univ. Paris III)
Géraldine Galeote (Univ. Paris IV)
Carlos Heusch (ENS - Lyon)
Jo Labanyi (New York University)
Nathalie Ludec (Univ. de Rennes 2)
Jens Lüdtke (Univ. de Heidelberg)
José-Carlos Mainer (Univ. de Zaragoza)
Dolors Oller (Univ. Pompeu Fabra)
Miguel A. Olmos (Univ. de Rouen)
Manuel de Paz (Univ. de La Laguna)
Serge Salaün (Univ. Paris III)
Béatrice Salazar (Univ. de Rouen)
Jorge Uría (Univ. de Oviedo)

POLITIQUES, RÉCITS
ET REPRÉSENTATIONS
DE LA MÉMOIRE
EN ESPAGNE ET EN AMÉRIQUE LATINE
AUX XX^E ET XXI^E SIÈCLES

Textes réunis par
MARIA LLOMBART HUESCA ET PASCALE THIBAUDEAU

SOMMAIRE

| | |
|---|-----|
| • Contre l'oubli? Les enjeux de la mémoire dans l'Espagne et l'Amérique Latine des XX ^e et XXI ^e siècles PASCALE THIBAUDEAU ET MARIA LLOMBART HUESCA | 9 |
| • - I - Politiques de mémoire et débats historiographiques : entre histoire officielle et réhabilitation MERCEDES YUSTA RODRIGO | 21 |
| • El pasado como trauma. Historia, memoria y «recuperación de la memoria histórica» en la España actual MERCEDES YUSTA RODRIGO | 23 |
| • «Que los muertos entierren a sus muertos». Narrativa redentora y subjetividad en la España postfranquista JESÚS IZQUIERDO MARTÍN | 43 |
| • Le cimetière, le monument, le musée. Les marques de la mémoire de la résistance armée contre le franquisme en Cantabrie VIRGINIE GAUTIER N'DAH-SEKOU | 65 |
| • La huelga general de octubre de 1931 en Cádiz y la pervivencia del mito de la violencia revolucionaria JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ MOLINA | 81 |
| • Los historiadores y la memoria: debate en torno al <i>Memorial Democràtic</i> (2007-2011) MARIA LLOMBART HUESCA | 99 |
| • L'Argentine en son Bicentenaire (2010) : les fantômes de la dictature (1976-1983) NATALIA MOLINARO | 115 |
| • «En el país de Nomeacuerdo» ? Mémoires de la dictature au Chili et en Argentine NATHALIE JAMMET-ARIAS | 131 |
| • - II - Ecritures mémorielles : entre témoignage, revendication et fiction <i>Testamento</i> (1977) de Joan Martí : vomitar la muerte de Franco. Un ejercicio de contramemoria NANCY BERTHIER | 151 |
| • Quête, enquête et requête : la mémoire de la Transition démocratique (1975-1986) dans le roman espagnol ELVIRE DIAZ | 167 |
| • Rostros partidos, rastros perdidos. Violencia y memoria en <i>Glaxo</i> JULIO PREMAT | 177 |
| • Quand l'histoire se fait Histoire : devenirs du passé, a(d)venir du présent dans la fiction mémorielle de l'Espagne contemporaine ANNE-LAURE BONVALOT ET CANELA LLECHA LLOP | 193 |

| | |
|--|-----|
| • « Después del límite estará esperándonos la palabra » : Carlos Liscano, pertes et mémoires de soi SILVINA BENEVENT GONZALEZ | 209 |
| • <i>Mi vida con Carlos</i> del cineasta Germán Berger: una tumba para un desaparecido MICHÈLE ARRUÉ | 223 |
| • <i>Ojos de pez abisal</i> : la memoria, el odio y el perdón hechos ficción novelesca FÉLIX TERRONES | 235 |
| • Filmer la mémoire d'une expérience historique ? À propos de la guérilla antifranquiste de Léon-Galice (1936-1952) ODETTE MARTINEZ-MALER | 251 |
| • <i>Caracremada</i> (2010) de Lluís Galter : memoria de una guerra fantasma PASCALE THIBAUDEAU | 269 |
| • - III - Persistance des images | 287 |
| • Édition et réédition de <i>Che, Vida de Ernesto Che Guevara</i> , théâtre de la narrativisation de la mémoire CAMILLE POUZOL | 289 |
| • De la révélation à la mise en garde : quand les artistes espagnols contemporains retrouvent la mémoire historique MAGALI DUMOUSSEAU LESQUER | 307 |
| • La mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme dans l'art contemporain espagnol : la pratique de l'art, l'écriture de l'histoire OZVAN BOTTOIS | 325 |
| • Le Temps immobile derrière la vitre ou le défilé de la mémoire (Bernard Plossu, <i>L'Espagne vue du train</i> , 1974-2013) JACQUES TERRASA | 353 |
| • - IV - Décadrage | 367 |
| • Considérations à propos de l'écriture cinématographique de la mémoire dans <i>L'Année dernière à Marienbad</i> Resnais (1961) PEDRO POYATO | 369 |
| • Miscellanées | 381 |
| • La ville maudite de <i>Surcos</i> de J. A. Nieves Conde AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ | 383 |
| • Las entrañas de Madrid: la radiografía de Álex de la Iglesia DIANE BRACCO | 399 |

Contre l'oubli ? Les enjeux de la mémoire dans l'Espagne et l'Amérique Latine des XX^e et XXI^e siècles

PASCALE THIBAUDEAU et MARIA LLOMBART HUESCA

Université Paris 8, Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

Le travail de la mémoire consiste à la fois en une réactivation, une recherche orientée vers un passé et une construction tendue vers l'avenir. Il relève à la fois de l'individuel et du collectif, de l'institutionnel et du social, de la trace et du fantôme. Car la question de la mémoire est indissociable de l'oubli puisque, comme l'a bien imaginé Borges, dans sa célèbre nouvelle « *Funes el memorioso* », un être incapable d'oubli serait voué à vivre un enfer.

La mémoire, dans son double mouvement de préservation et d'effacement, opère donc une sélection de faits et d'événements qu'elle conserve au détriment d'autres dont elle se débarrasse, parfois momentanément. Ce processus d'élimination ne concerne pas que les scories inutiles mais aussi (et surtout ?) ce qui dérange ou présente un danger – psychique, politique ou social – pour l'individu, les gouvernants en place ou la société. En effet, comme le souligne Jean-Michel Rey, l'oubli est à la fois « une puissance d'adaptation au réel et une capacité de destruction de ce même réel »¹, et plus celui-là est profond, plus violentes et incontrôlables sont les forces par lesquelles fait retour ce qui a été évincé, dénié, exclu. Ainsi, faire œuvre de mémoire, c'est tout d'abord se souvenir que quelque chose a été oublié ou jeté dans l'oubli, car l'oubli ne vise pas seulement à éliminer l'objet lui-même, mais jusqu'à la trace de son processus. La réminiscence peut être involontaire, suscitée par une stimulation anodine, ou contre-coup du refoulement ou de la répression, surgissement inopiné du passé au cœur du présent. Elle peut être au contraire volontaire, voire volontariste, fruit d'une recherche patiente, associée à un effort conscient et revendiqué de ne pas oublier ; cette forme de mémoire (dont on parlera beaucoup dans ce numéro de *Pandora*) s'apparente le plus souvent à une lutte. Dans la sphère sociale et collective, se pose alors la question des usages de cette mémoire retrouvée, des formes qu'elle prend et des bénéfices recherchés par ceux qui l'invoquent, la suscitent ou l'instrumentalisent. « Une fois le passé rétabli – s'interroge Todorov – de quelle manière s'en servira-t-on, et dans quel but ? »².

¹ J.-M. Rey, *L'Oubli dans les temps troublés*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2010, p. 92.

² T. Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, p. 33.

UN CHANGEMENT DE PARADIGME

On observe, depuis la fin du XXe siècle et dans de nombreux pays du monde, une inflation des politiques de mémoire et des entreprises mémorielles, qu'elles soient publiques ou privées, collectives ou individuelles. Elles accompagnent un vaste mouvement d'archivation du passé, dans les musées, les bibliothèques et les serveurs de stockage en réseau ou autres *cloud computing*, mais aussi du présent lui-même dont l'être humain contemporain a conscience qu'il se précipite immédiatement en passé. Cette conscience de plus en plus aiguë d'un présent non suspensif, corollaire de l'accélération de l'histoire, métaphore par laquelle Pierre Nora inaugure sa célèbre introduction au premier tome des *Lieux de Mémoire*³, semble avoir pour conséquence un insatiable désir de conservation du souvenir de ce qui a eu lieu, associé à un sentiment de perte inéluctable de ce qui est. Lorsque Pierre Nora déclare qu' « on ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus », il se réfère à la mémoire transmise par une tradition, répétée par les générations, portée par une continuité assurée par un groupe (État, famille, institutions, partis...). Une transmission remise en cause par nos sociétés en pleine mutation où le fossé entre histoire et mémoire se creuse chaque jour davantage, et où cette dernière s'individualise, se fragmente et se multiplie à la faveur de l'essor des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

La vitesse exponentielle de transmission des informations contribue à cette précipitation du présent dans le passé et favorise l'intériorisation de la contrainte mémorielle qui passe du groupe à l'individu, lequel se sent investi d'une responsabilité personnelle vis-à-vis d'un groupe existant ou à venir. L'injonction explicite à tout « devoir de mémoire »⁴ invoqué régulièrement contre l'oubli de telle ou telle tragédie humaine, est de se souvenir *aujourd'hui* du présent ou du passé, pour le futur. Elle est sous-jacente à cette nécessité impérieuse et contemporaine de retenir au présent tout ce dont on voudra – il faudra – se souvenir plus tard. Ainsi la mémoire vise-t-elle avant tout l'avenir, autant immédiat que lointain, et l'usage qu'on y fera d'elle. C'est pourquoi elle est d'un enjeu considérable pour les pouvoirs et les contre-pouvoirs, en place ou révolus, autant que pour leurs héritiers. Elle cristallise de nombreux affrontements, notamment quand elle a pour objet « un passé qui ne passe pas »⁵, un passé marqué par des pratiques dictatoriales, des régimes ayant instauré la terreur comme mode de gouvernement, et la répression de toute opposition comme la condition de leur propre survie. Un passé qui entrave bien souvent le déploiement de mémoires collectives consensuelles dans les démocraties retrouvées, puisque le partage qu'elle implique d'une vision commune

³ P. Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux » (introduction), *Les Lieux de Mémoire*, tome 1, Paris, Gallimard, 1984, p. XVII.

⁴ La notion de « devoir de mémoire » est apparue en France à la fin des années 80 et début des années 90, à l'occasion des procès de Klaus Barbie (1987) et de Paul Touvier (1994) pour crimes contre l'humanité.

⁵ Pour reprendre la fameuse formule d'E. Conan et H. Rousso à propos de la collaboration sous Vichy dans *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

et d'un récit homogène sur les expériences passées s'avère le plus souvent impossible. Pour autant, le « devoir de mémoire » a souvent pour corollaire le « droit de mémoire », qui ne concerne pas uniquement la *victime* mais aussi l'ensemble des citoyens, un droit revendiqué comme faisant partie des Droits de l'Homme et qui favoriserait les processus de réconciliation nationale.

Comme en Europe et dans d'autres pays du monde, la question de l'utilisation, de la récupération, de l'instrumentalisation ou de l'oubli du passé, en bref de la constitution de mémoires communes, a envahi, ces dernières décennies en Espagne et dans certains pays d'Amérique latine, l'espace public, médiatique et universitaire en prenant souvent la forme d'une revendication d'une mémoire collective déterminée contre une autre mémoire entachée d'oubli. Le projet de réappropriation et d'élaboration de cette mémoire n'est pas propre à ces sociétés, il occupe au contraire un espace privilégié dans les processus de construction nationale, c'est pourquoi il est particulièrement exacerbé dans les moments de changement clés, comme lors de l'instauration d'un régime démocratique à l'issue d'une période de dictature ou de conflit armé, cas de figure constituant le cadre contextuel privilégié par ce numéro de *Pandora*.

MÉMOIRES COLLECTIVES ET MÉMOIRES INDIVIDUELLES

Les mémoires individuelles contribuent autant qu'elles s'opposent à la constitution des mémoires collectives qui, à la différence des précédentes, ne concernent pas nécessairement une connaissance directe des événements remémorés mais englobent une réalité beaucoup plus vaste que celle à laquelle un individu peut avoir accès. On peut dire que, dès lors qu'un individu partage un souvenir avec un autre individu, se constitue un embryon de mémoire collective, la condition de son existence en étant le partage et la transmission. Ainsi, cet embryon pourra se développer pour devenir mémoire collective si plusieurs individus partagent des souvenirs communs ou proches des mêmes événements. Selon l'importance numérique de ce groupe, mais surtout de son influence dans la société, cette mémoire pourra être adoptée plus largement, voire éclipser les autres. Il n'existe pas en effet de mémoire collective identique pour tous, et ce, même dans les dictatures qui prétendent en imposer une monolithique, mais plusieurs mémoires collectives qui se superposent ou s'opposent, tout en se composant et se recomposant sans cesse au gré des rapports de force qui forgent le présent.

La mémoire d'un événement longtemps demeurée de l'ordre de l'intime et de la sphère privée, peut faire irruption dans le domaine public et devenir mémoire collective, l'une des conditions nécessaires à cette réemergence étant celle de son utilité collective et sociale, observe Denis Peschanski⁶. Les contre-mémoires activées depuis la clandesti-

⁶ Cf. Introduction de D. Peschanski dans D. Peschanski et D. Maréchal (dir.), *Les Chantiers de la Mémoire*, Paris, INA Editions, 2013, p. 20-21.

nité dans les sociétés dictatoriales comme l'une des formes de résistance ultime, puis revendiquées par certains secteurs de la société, lorsque les régimes tombent, sont au cœur de nombreuses contributions de ce numéro. Les usages de la mémoire dont elles traitent oscillent entre ce que Tzvetan Todorov nomme la « mémoire littérale », lorsque le passé, préservé dans sa littéralité, « reste un fait intransitif, ne conduisant pas au-delà de lui-même »⁷, et la « mémoire exemplaire » qui sert à tirer les leçons du passé et en fait un « principe d'action pour le présent »⁸.

LES MÉCANISMES DE LA MÉMOIRE

12

Nous l'avons dit, la mémoire et l'oubli sont inséparables. Traiter de la mémoire ne peut oblitérer l'oubli dont elle est le corollaire, qu'il soit un allié ou un ennemi. Elle se décline individuellement et collectivement, officiellement et dans la marge, ou même clandestinement. Elle est un processus qui peut se figer en représentations et/ou se modifier au gré des changements historiques, politiques et sociaux. Qu'il soit individuel ou collectif, et lors des grandes conflagrations de l'histoire, les deux aspects sont indissociablement liés : le passé s'ordonne et se construit à travers ce double travail de la mémoire et de l'oubli. Même dans les démocraties, la mémoire que l'on peut qualifier d'« officielle », promue par les institutions et les multiples formes que prend le discours sur le passé (commémorations officielles, jours fériés, programmes scolaires, action culturelle...), imposent des représentations à des individus ou des groupes qui ne s'y reconnaîtront pas. Ces groupes, à un moment donné, revendiquent qu'elle soit revue et corrigée, en s'appuyant sur des témoignages directs ou rapportés, c'est-à-dire sur la mémoire des individus, et, de plus en plus souvent mais pas toujours, sur les travaux des historiens. Parmi ces groupes, peuvent être défendues des versions et visions contradictoires du passé, avec pour objectif l'imposition d'une mémoire sur une autre. Lorsqu'il s'agit de régimes dictatoriaux, comme ce fut le cas en Espagne et dans de nombreux pays d'Amérique Latine, l'écart abyssal entre la mémoire officielle et les mémoires individuelles ou collectives, mais clandestines, des groupes opprimés, devient l'enjeu d'une lutte souterraine qui n'aura de cesse de faire advenir ces mémoires au grand jour, de les faire sortir de l'oubli où l'on avait souhaité les enfouir définitivement.

En ce sens, l'analyse, depuis des perspectives et des disciplines distinctes, de la façon dont est assumé, ou non, le traitement de la mémoire de conflits armés ou de dictatures dans les phases de transition démocratique et dans les démocraties rétablies, en Espagne et en Amérique Latine, aux XXe et XXIe siècles, comme ce numéro propose de le faire, permet de questionner la notion de mémoire collective et de réfléchir à l'existence de ces mémoires multiples et parfois rivales. On verra dans quelle mesure la construction de la mémoire, dans un espace social où s'affrontent plusieurs voix mémo-

⁷ T. Todorov, *Les Abus de la mémoire*, op. cit., p. 30.

⁸ *Ibidem*, p. 31.

rielles, peut s'avérer facteur de cohésion ou bien révéler de profondes fractures. Outre les différentes options socio-politiques et politico-médiatiques qui sont privilégiées dans la gestion de la mémoire, à partir des secteurs dont elles émanent (gouvernements, institutions, partis, sociétés civiles, médias), les modalités de son expression (politique, historique, religieuse, médiatique, artistique...) déterminent non seulement son impact sur les individus mais également sa capacité à s'imposer au plus grand nombre et à reconfigurer les mémoires collectives.

Maurice Halbwachs⁹ a depuis longtemps attiré l'attention sur le fait que la mémoire individuelle se construit en interaction avec le contexte social dans lequel elle se produit, et qu'elle subit des influences susceptibles de la transformer. Des expériences récentes en sciences cognitives sur la mémoire ont démontré que, chez l'individu, les contenus mémoriels se modifient en fonction d'un contexte plus ou moins favorable à telle ou telle perception des événements¹⁰; parallèlement, les recherches des neurosciences ont prouvé qu'il n'existe pas dans le cerveau de siège spécifique où seraient emmagasinés les souvenirs, une boîte enclose où ils seraient conservés à l'abri de toute altération, prêts à s'en échapper et à se répandre dès son ouverture. Pas plus que la mémoire n'est une boîte, les souvenirs ne sont des entités fixes, chacun en a fait l'expérience. Ils évoluent et se transforment selon le vécu de chacun, et en fonction du contact ou de la confrontation avec ceux d'autres individus.

La mémoire n'est donc plus un espace de stockage (à l'image de la mémoire d'un ordinateur) mais un processus dynamique et plastique de « réactivation d'un ensemble de neurones d'un certain nombre de régions cérébrales. Et ces activations se déroulent toujours selon une [...] configuration toujours renouvelée »¹¹. Par ailleurs, le neuroscientifique Jacques Ledoux observe¹² que tout souvenir s'appuie, non pas sur l'événement lui-même, mais sur la dernière remémoration de l'événement, laquelle peut avoir été infléchie par la confrontation avec celle d'autres individus ou par des informations extérieures apportées sur ce même événement. Ainsi la mémoire soumet au fil du temps le souvenir à une série d'opérations (simplification, rationalisation, solidification, enrichissement)¹³, elle est un processus de reconstruction en constante évolution qui vise à structurer des souvenirs et à leur donner une cohérence.

⁹ M. Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1925. Edition électronique : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc.memoire/cadres_sociaux.memoire.pdf

¹⁰ Cf. D. Peschanski, Introduction à D. Peschanski et D. Maréchal (dir.), *Les Chantiers de la Mémoire*, *op. cit.*, p. 19-22, et O. Deroy, « Contre l'oubli des sens : associations sensorielles et reconstruction mémorielle », *ibid.*, p. 76-97.

¹¹ Y. Burnot et K. Dauchot, « Les dynamiques cérébrales de la mémoire », *ibid.*, p. 59.

¹² Cité par D. Peschanski dans son introduction à D. Peschanski et D. Maréchal (dir.), *ibid.*, p. 15.

¹³ Cf. O. Deroy, « Contre l'oubli des sens : associations sensorielles et reconstruction mémorielle », D. Peschanski et D. Maréchal (dir.), *Les Chantiers de la Mémoire*, *ibid.*, p. 77-84.

AGIR SUR LA MÉMOIRE : POLITIQUES, RÉCITS ET REPRÉSENTATIONS

Parmi les éléments qui interagissent le plus puissamment avec les contenus de la mémoire individuelle et sont susceptibles de les reconfigurer, se détachent les politiques de mémoire mises en œuvre par les États ou par des organismes publics ; parallèlement, les mises en récits de la mémoire (témoignages, fictions) et ses représentations (discours, symboles, images), peuvent contribuer à ces politiques ou bien au contraire – nous l'avons déjà évoqué – s'inscrire en faux et proposer des mémoires alternatives voire des contre-mémoires pour en infléchir les effets. Si les politiques, les récits et les images s'articulent souvent les uns aux autres dans la configuration des mémoires, ils prennent néanmoins des formes différentes et n'agissent pas de la même façon, c'est pourquoi nous avons choisi de les envisager séparément dans la structuration de ce volume.

La première partie est donc consacrée aux politiques de mémoire et aux débats historiographiques qui les accompagnent, dont les enjeux oscillent le plus souvent entre une volonté d'établissement d'une histoire officielle et celle de réhabiliter des pans de l'histoire niée ainsi que les victimes de cette histoire.

Ainsi, les articles portant sur les politiques de mémoire analysent la diversité des discours qui ont été produits depuis différents domaines – politique, social, académique, médiatique – sur la mémoire des victimes du totalitarisme, et mettent en évidence le fait que, dans les pays qui ont subi des épisodes de violence politique, on tente d'apporter des réponses à la pression exercée par d'importants secteurs de la société, ainsi qu'au besoin de retrouver la mémoire oubliée de la résistance aux régimes dictatoriaux. Ces articles abordent en général le rôle essentiel accordé au récit des victimes, et la volonté des États et des administrations d'encourager les valeurs démocratiques sur lesquelles puissent s'appuyer la société. Le rôle de l'historiographie dans les débats sur la question mémorialiste est un autre des axes conducteurs des travaux présentés. Mercedes Yusta, Jesús Izquierdo Martín, Virginie Gautier N'Dah-Sekou, José Luis Gutiérrez Molina et María Llombart Huesca s'occupent du cas de l'Espagne tandis que Natalia Molinaro et Nathalie Jammet-Arias, consacrent leurs contributions aux politiques de mémoire en Amérique Latine.

Mercedes Yusta confronte le récit du mouvement « pour la récupération de la mémoire historique », en Espagne, au discours des historiens, et analyse les problèmes que posent la gestion de la mémoire récente et la « guerre des mémoires » qui perdure actuellement ; elle met l'accent à la fois sur les difficultés de la société espagnole à gérer sa mémoire, et sur celles des historiens à transmettre au corps social les connaissances issues de l'historiographie. Partant du principe que le problème de la « mémoire historique » est fondamentalement politique, l'auteure en appelle à un débat serein sur les pratiques narratives et les divers usages du passé, tout en se demandant s'il est possible

qu'une démocratie puisse se consolider sans avoir résolu des problèmes tel que celui des milliers de disparus dans les fosses communes.

La transmission – construction ? – par la presse d'une mémoire déterminée est le sujet d'étude de Jesús Izquierdo Martín qui se penche sur la façon dont s'est construit, dans les pages du quotidien *El País*, pendant l'époque démocratique et avec la collaboration d'historiens, un discours que l'auteur qualifie de rédempteur. D'inspiration biblique, il vise à nier le traumatisme de la guerre et du génocide, et à donner de la Transition la vision d'un processus pacifique ayant donné lieu à une démocratie exemplaire. Parmi d'autres nombreux aspects, le texte souligne que, pendant les dernières décennies, ce discours hégémonique sur la Transition a été remis en cause depuis les domaines historiographique, mémorialiste et politique, même si la capacité de ces secteurs à modifier le récit antérieur est interrogée, de même que le risque de passer du « tous coupables » au « tous victimes ».

Virginie Gautier N'Dah-Sekou s'intéresse, quant à elle, aux politiques publiques, lieux de mémoire et commémorations de la guérilla antifranquiste en Cantabrie, à partir d'exemples d'actions commémoratives et patrimoniales ayant pour objectif la réappropriation d'une histoire dont il reste peu de traces. À l'examen de l'évolution des représentations de la mémoire dans les principaux lieux de la lutte armée, succède une réflexion sur le danger que constitue l'absence d'encouragement à la création d'organismes capables de proposer une approche critique de l'activité de la guérilla.

Depuis une perspective distincte et idéologiquement engagée, José Luis Gutiérrez Molina évoque les utilisations et l'instrumentalisation de l'histoire. Son article, consacré à la grève générale de Cadix en 1931, étudie la persistance du mythe de la violence révolutionnaire dans l'historiographie franquiste, passée et présente, et montre que subsiste encore aujourd'hui la mémoire des événements telle qu'elle fut créée dans les années 30. La permanence de mythes autour de la violence sociale élaborés par les vainqueurs de la Guerre Civile mettrait ainsi en évidence certaines des contradictions de la démocratie actuelle.

Maria Llombart Huesca centre, pour sa part, sa contribution sur les politiques de la mémoire en Catalogne à travers l'exemple du *Memorial Democràtic*, et prête une attention particulière aux interférences qui se produisent entre la politique et l'histoire. Elle analyse le décalage entre le projet, tel qu'il fut conçu, par l'institution et sa mise en œuvre, en se concentrant sur des aspects comme l'emploi du concept « démocratique » ou la pluralité des mémoires qui cohabitent dans un même espace. Il en résulte que, s'il est indispensable de veiller aux usages politiques de l'histoire, ce ne l'est pas moins de réfléchir aux soubassements sur lesquels se fonde la démocratie.

L'Argentine et le Chili sont peut-être les deux pays d'Amérique Latine dont les politiques mémorielles présentent le plus d'enjeux communs avec l'Espagne, même si leurs mises en œuvres sont radicalement différentes. Ainsi, depuis leurs spécificités propres, les comparaisons sont éclairantes et à même d'enrichir la réflexion générale. Natalia Molinaro montre comment les commémorations servent, en Argentine, les projets de redéfinition de l'identité nationale, en s'intéressant aux célébrations du Bicentenaire de la Révolution de mai 1810 qui furent aussi l'occasion de rappeler un passé plus récent, celui de la dictature militaire (1976-1982). Le point d'orgue de ces festivités organisées par l'État en 2010, fut le spectaculaire défilé de la compagnie de théâtre acrobatique Fuerza Bruta dont l'objectif clé était de raviver une identité nationale affaiblie par la violence du passé. Complémentaire de cet article, le texte de Nathalie Jammet-Arias compare les processus de lutte pour la mémoire au Chili et en Argentine, après les dictatures militaires. L'objectif est de déterminer la place qu'ont eue, dans chaque pays, la société civile et les institutions dans le combat contre l'impunité, la reconnaissance des victimes et l'opposition aux lois d'amnistie.

La deuxième partie de ce numéro est consacrée aux écritures de la mémoire, qu'elles soient filmiques ou littéraires. Toujours en prise avec une réalité factuelle historique, elles s'orientent vers des logiques d'élaboration narrative relevant de genres très divers : témoignage, écriture de l'intime, enquête, fiction documentée, détournement pamphlétaire... Ces approches sont parfois antagonistes – de même que la façon de les appréhender, comme le montrent plusieurs contributions –, elles peuvent être également complémentaires et servir une réflexion plus globale sur le sens des démarches mémorielles.

Le premier article de cette partie permet de l'articuler avec la précédente puisque Nancy Berthier s'intéresse aux contrepoints alternatifs que les circuits *underground* de la production cinématographique espagnole de l'époque opposent à la volonté du pouvoir franquiste de construire une image du dictateur pour la postérité. À partir du court métrage *Testamento* (1976-1977) de Joan Martí, elle montre comment s'opère un renversement cathartique de la glorification orchestrée par les médias qui connut son apogée en 1975. En réaction au matraquage de la version officielle qui entoura la maladie et la mort de Franco, le cinéaste fait œuvre de contremémoire en profanant, par le biais du montage, la mise en scène officielle, les images et les discours pensés pour rester gravés dans les mémoires pour l'éternité. Depuis la littérature, Elvire Diaz s'intéresse à un corpus de romans espagnols qui, depuis le milieu des années 90, s'attachent pour leur part à déconstruire la vision partielle et partielle du passé, héritée de la politique de consensus de la Transition. Depuis des genres littéraires très différents, ils partagent une démarche commune propre à l'investigation, que celle-ci soit policière, personnelle, universitaire ou judiciaire. À travers la figure de l'enquêteur, ces romans où s'entrecroisent la fiction, la mémoire, l'histoire et la politique, ambitionnent

de dévoiler des vérités tues en mettant en œuvre une véritable « herméneutique de la connaissance ».

Tout passé suppose des visions rétrospectives divergentes, et les récits auxquels il donne lieu ne servent pas nécessairement les mêmes objectifs, lesquels ne se traduisent pas toujours dans un discours explicite, mais dans des choix narratifs et formels. Deux contributions se livrent à la confrontation des rapports à la mémoire tels qu'ils s'expriment selon les œuvres. Ainsi, Julio Premat compare deux textes de la littérature argentine, *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh et *Glaxo* (2009) de Hernán Ronsino, à partir de la présence intertextuelle du premier dans le second, afin de mettre en lumière les procédés de réécriture à l'œuvre, et la façon dont est envisagée la mémoire de certains épisodes de violence politique en Argentine. La mise en regard des deux textes permet de confronter deux formes radicalement opposées du rapport à la mémoire : soit elle est conçue comme un récit construit à partir d'un événement fondateur, dans une logique de témoignage (le premier opus), soit elle est vue comme une présence agissante du passé au cœur du présent (l'exemple de *Glaxo*), et offre à la fiction la possibilité d'attribuer un sens à l'histoire. De la même façon, Anne-Laure Bonvalot y Canela Llecha Llop font dialoguer deux modalités différentes de représentation et de réactivation des mémoires du passé de la dictature franquiste ; l'une, littéraire, avec le roman *El vano ayer* de Isacc Rosa (2004) et l'autre, cinématographique, à travers l'étude du film *Salvador* de Manuel Huerga (2006), qui traduisent chacune une approche mémorielle distincte, voire antagoniste, entre volonté réparatrice et logique postmémorialiste. La comparaison des deux approches sert une réflexion sur la mise en débat des discours mémoriels comme nécessité d'une démocratie « fondée sur la possibilité de la discorde ».

Les quatre articles suivants traitent d'œuvres centrées sur le témoignage, l'expérience intime de traumatismes historiques et politiques, le deuil et la possibilité du dépassement dont la création littéraire est l'un des moyens possibles, comme le prouve l'œuvre de l'uruguayen Carlos Liscano étudiée par Silvina Benevent. Devenu écrivain dans les geôles de son pays où il resta emprisonné pendant treize années, l'écriture fut d'abord pour lui un moyen de survie psychique puis une exploration sensorielle du langage à l'intérieur duquel s'est élaborée sa mémoire des expériences douloureuses de l'emprisonnement, de la torture, puis de l'exil. Dans ses textes, le travail de l'écriture vient se confondre avec celui de la mémoire jusqu'à ne faire plus qu'un. Témoignage également sublimé par l'écriture, filmique cette fois, le « documentaire autobiographique » de Germán Berger, *Mi vida con Carlos* (2010), montre le fils survivant (le cinéaste lui-même) d'un détenu disparu le jour du coup d'État militaire du 11 septembre 1973 au Chili. Michèle Arrué examine les procédés narratifs et esthétiques utilisés par le réalisateur pour libérer une parole refoulée, reconstruire l'image du père absent et faire émerger cette mémoire en réélaborant filmiquement le passé ; elle montre par

quels biais le film offre la possibilité du deuil aux survivants ainsi qu'une sépulture symbolique au disparu, tout en indiquant une voie collective pour lutter contre les silences institutionnels. C'est aussi depuis l'intérieur du témoignage, mais dans ce cas fictionnel, d'une victime de la violence socio-politique qui a ensanglanté le Pérou dans les années 80 et 90, que le roman *Ojos de pez abisal* (2011) de l'écrivain Ulises Gutiérrez Llantoy rend compte de cette forme particulière de mémoire qu'est le deuil entendu comme possibilité du pardon et de la rédemption, en dépassant le clivage entre victimes et bourreaux. L'analyse que propose Félix Terrones de ce roman, qui s'inscrit dans un courant de la littérature péruvienne contemporaine désigné comme « roman de la mémoire », postule que la fiction est apte à faire émerger une vérité littéraire sur le passé. Odette Martinez-Maler interroge pour sa part la façon dont le cinéma documentaire peut rendre compte de l'expérience de la résistance liée à la guérilla antifranquiste de Léon-Galice (1936-1952) dont il n'existe aucune trace audiovisuelle contemporaine. À travers plusieurs films documentaires produits entre 1980 et 2013, elle s'intéresse à la mise en scène des témoins et à la transmission de leur expérience sensible, elle montre que les logiques qui président à la réalisation de ces films peuvent induire des effets radicalement différents dont ne sont pas exclus les risques de simplification ou de mythification. Peut se produire alors le paradoxe de l'effacement des témoins, en tant que sujets politiques, sur la scène mémorielle du présent.

Enfin, c'est une figure mythique de guérillero antifranquiste que met en scène le film *Caracremada*, de Lluís Galter qui, sans sortir du régime de la fiction narrative, remet en cause les codes habituels du mode de représentation dominant au cinéma, en soumettant son écriture à une logique soustractive. Pascale Thibaudeau associe les paris formels du réalisateur aux mécanismes mêmes de la mémoire, le spectateur étant appelé à reconstruire une homogénéité acceptable à partir d'éléments fragmentaires, une cohérence que la réalité elle-même, passée ou présente, n'offre jamais. Ainsi, l'écriture cinématographique n'apporte pas, dans ce cas précis, des réponses ou un discours déjà prêts sur les devoirs ou droits de mémoire, elle vient perturber les certitudes du récepteur et ses habitudes de pensée.

La troisième partie de ce numéro rassemble des textes consacrés aux objets et images non filmiques en ce qu'ils sont susceptibles de persister isolément dans la mémoire des spectateurs, parce que non soumises au déroulement temporel que leur imprime le cinéma. Si la bande dessinée est souvent un art narratif, au même titre que le roman et le film, ce n'est pas en tant que tel que la considère ici Camille Pouzol, mais en tant qu'objet puisqu'il se penche sur les préfaces et postfaces des rééditions, en espagnol et en français, de la bande dessinée *Vida del Che*, de Héctor Germán Oesterheld, Alberto et Enrique Breccia, publiée quelques mois après la mort du Che, interdite puis rééditée. Il s'agit d'un exemple d'objet artistique qui, au fil de l'histoire et en fonction des contextes, passe du statut d'œuvre engagée voire révolutionnaire à celui d'objet de

mémoire. La confrontation des différentes éditions et discours paratextuels éclairent des enjeux où transparaissent des objectifs politiques, mémoriels mais également mercantiles liés à cet opus.

Magali Dumousseau Lesquer aborde, quant à elle, l'engagement de jeunes artistes espagnols qui, depuis les arts plastiques, la photographie ou la musique, réinvestissent les champs de l'histoire et de la politique, pour proclamer la fin de l'amnésie dans laquelle une grande partie de l'art espagnol contemporain est restée plongée depuis la *Movida* jusqu'au début des années 2000. Renouant avec la conscience critique des années 70 et se revendiquant d'un passé nié (celui de la République, du combat démocratique et de la répression franquiste), ils s'appliquent à mettre au jour traces, archives et témoignages dans des œuvres souvent saisissantes qui associent réappropriation mémorielle, catharsis et dénonciation. Complémentaire de la contribution précédente, l'article d'Ozvan Bottois met l'accent sur le réinvestissement sensible de la dimension éthique et politique de l'art contemporain par les artistes et performers espagnols actuels dont de nombreuses œuvres sont consacrées à la mémoire historique de la guerre civile et du franquisme. Particulièrement concernés par l'ouverture des fosses communes, la recherche des disparus et les traces de la répression, beaucoup lient leurs pratiques artistiques aux lieux, territoires et paysages qu'ils interrogent et font parler ; par ailleurs, les artistes retenus ici par l'auteur ont en commun de nouer un dialogue avec l'écriture de l'histoire et le travail de l'historien.

La question de la mémoire telle que l'explore Jacques Terrasa à partir des photographies réalisées par Bernard Plossu s'oriente vers d'autres voies, moins traumatiques. Celles, entre autres, du train depuis lequel le photographe a saisi les paysages espagnols pendant 40 ans, dont il a capté les transformations et les permanences. Entre mémoire collective des territoires et du voyage, partagés par de nombreux anonymes, mémoire individuelle de l'artiste qui inscrit sa présence sur la pellicule, et mémoire d'un parcours artistique, les photographies de *L'Espagne vue du train* déploient sous nos yeux la fuite des choses et du temps.

C'est sur un pas de côté, un décadrage, que s'achève ce dossier sur les politiques, récits et représentations de la mémoire. Le film auquel Pedro Poyato consacre sa réflexion, *L'Année dernière à Marienbad*, d'Alain Resnais, est centré sur la mémoire défectueuse d'un personnage que l'écriture filmique épouse et recrée en jouant sur la fragmentation et la déconnexion des images. Le processus mémoriel apparaît donc comme une faculté dynamique propre à reconfigurer sans cesse les souvenirs en fonction du présent. Dans le cas du film de Resnais, cette réélaboration ne vise pas à les rendre intelligibles, mais au contraire à en rendre visible le morcellement, et l'on voit à quel point les intuitions du cinéaste entrent en résonance avec les réflexions les plus contemporaines sur les mécanismes mémoriels.

- I -

POLITIQUES DE
MÉMOIRE ET DÉBATS
HISTORIOGRAPHIQUES :
ENTRE HISTOIRE OFFICIELLE
ET RÉHABILITATION

El pasado como trauma. Historia, memoria y «recuperación de la memoria histórica» en la España actual

MERCEDES YUSTA RODRIGO

Université Paris 8 – Institut Universitaire de France

ABSTRACT

The purpose of this paper is to put into perspective the different accounts of the past emerged in Spain in the heat of the movement « for the recovery of historical memory » and contextualize them in their historicity. To this end, a review is given to the origins of the movement and his confrontation with the discourse of historians. Finally we analyze the past narratives proposed by the « recovery of historical memory » with a psychoanalytic approach. In conclusion, the goal is to offer elements of understanding of the difficulty of the Spanish society to manage its memory of the recent past and the « war of memories » in which it is currently mired. A war in which the missing in the mass graves of the dictatorship remain the victims.

Keywords: History, memory, trauma, recovery of historical memory, mass graves

RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est de mettre en perspective les différents récits du passé qui sont apparus en Espagne à l'aune du mouvement « pour la récupération de la mémoire historique », ainsi que les contextualiser dans leur historicité. Pour cela, on reviendra sur les origines du mouvement et sur sa confrontation avec le discours des historiens, pour finalement analyser le récit construit à partir de la « récupération de la mémoire historique » sous un angle psychanalytique. Pour finir, il s'agit de proposer des éléments de compréhension de la difficulté de la société espagnole pour gérer sa mémoire du passé récent, tout comme de la « guerre de mémoires » dont elle pâtit actuellement. Une guerre dont les disparus des fosses du franquisme continuent à être les victimes.

Mots-clés : Histoire, mémoire, trauma, récupération de la mémoire historique, fosses

RESUMEN

El objeto de este artículo es poner en perspectiva los diferentes relatos del pasado surgidos en España al calor del movimiento « por la recuperación de la memoria histórica » y contextualizarlos en su historicidad. Para ello, se da un repaso a los orígenes del movimiento, a su confrontación con el discurso de los historiadores y finalmente se analiza el relato construido desde la « recuperación de la memoria

histórica » en clave psicoanalítica. En conclusión, se trata de ofrecer elementos de comprensión de la dificultad de la sociedad española para gestionar su memoria del pasado reciente y de la « guerra de memorias » en la que se encuentra sumida actualmente. Una guerra de la que los desaparecidos de las fosas del franquismo siguen siendo las víctimas.

Palabras clave: Historia, memoria, trauma, recuperación de la memoria histórica, fosas

EL « RETORNO » DE LA MEMORIA

24

Los primeros años del siglo XXI en España podrían ser recordados como « los años de la memoria histórica »: un rápido recorrido por la prensa de los primeros años del nuevo siglo muestra hasta qué punto durante esos años el pasado formaba parte del debate público en España. Es cierto que durante la década anterior habían comenzado a emerger los primeros ecos de una reivindicación memorial cuyo inicio se suele hacer coincidir con los actos conmemorativos del 60 aniversario del comienzo de la guerra civil, celebrado en 1996, año que fue también el de la llegada al poder del Partido Popular. Pero la explosión de las demandas memoriales y de la presencia pública del pasado, en particular de la memoria de la guerra civil y de la represión franquista, se produjo sobre todo a raíz de la extraordinaria mediatización de las aperturas de fosas comunes de víctimas de la dictadura. La exhumación, en octubre de 2000, de la fosa conocida como de los « 13 de Priaranza » y la identificación a partir de su ADN del abuelo del periodista Emilio Silva, co-fundador de la ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, considerada como el buque insignia del movimiento social en favor del reconocimiento público de la memoria de los vencidos de la guerra civil y las víctimas del franquismo), marcan así para muchos el punto de partida de la « recuperación de la memoria histórica ».

A primera vista, nada o casi nada hacia presagiar unos años antes semejante protagonismo, en el espacio público y mediático, de la memoria de la guerra civil y de la dictadura. Durante la mayor parte de los 14 años de gobierno socialista, la guerra y el propio franquismo aparecían como definitivamente pertenecientes al baúl de los recuerdos del abuelo. En 1994, en el marco de la conmemoración de los 20 años de la muerte del dictador, un debate televisivo podía titularse «*¿Con Franco vivíamos mejor?*», sin que ello suscitase particular escándalo. En 2001, el título de la novela Javier Cercas *Soldados de Salamina* aludía a la impresión de lejanía de la generación de Cercas con respecto al conflicto de 1936¹. De ahí el carácter relativamente inesperado, al menos en cuanto a su amplitud y resonancia, del movimiento memorialístico « por la recuperación de la memoria histórica », que ha sacudido los cimientos de la conciencia nacional española

¹ « Mesa de redacción: *¿Con Franco vivíamos mejor?* », Telecinco, emitido el 22 de noviembre de 1994 a las 0:00. J. Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.

poniendo ante los ojos de los ciudadanos la cruda realidad de las fosas comunes en las que yacen las decenas de miles (entre 100 000 y 150 000 según las estimaciones) de desaparecidos del franquismo.

Según una versión muy extendida de la forma en la que se construyó el consenso que permitió una transición pacífica de la dictadura a la democracia, el « pacto de olvido » (real o simbólico) establecido por las élites políticas como condición para llevar a cabo un proceso consensuado y pacífico de democratización es el culpable de esta situación, al evacuar del debate público cuestiones como las responsabilidades de la dictadura o la reparación a las víctimas (lo que, por supuesto, también suponía obviar cualquier actuación de tipo judicial contra los responsables franquistas). La Ley de Amnistía de 1977 aparece así como el símbolo de la transacción (« amnistía por amnesia ») sobre la cual se fundó el pacto democrático que dio nacimiento al actual Estado español. Y en efecto, esta transición sin ruptura, que hizo surgir la legalidad democrática directamente del aparato legal franquista, no permitiría una condena de este sin poner en cuestión los cimientos de la actual monarquía parlamentaria. Por otra parte, en ausencia de una condena pública del franquismo no se generó en el espacio público un espacio de legitimidad que hiciese audibles las experiencias y las reclamaciones de las víctimas. Quien esto escribe pudo experimentar, a la altura de 1996, las dificultades de recabar testimonios, en varios pueblos aragoneses, acerca de la represión de posguerra y la guerrilla, y el temor de las víctimas y testigos a reavivar conflictos larvados desde hacía 50 años².

Sin embargo, la historia de la guerra y de la represión no ha dejado de escribirse desde antes de que el dictador muriese en la cama, y las primeras polémicas acerca de la amplitud de la represión son contemporáneas a la propia Transición. ¿Qué ha motivado que estos trabajos hayan pasado en gran medida desapercibidos, hasta el punto que algunos militantes « por la memoria histórica » hayan llegado a afirmar ser los primeros en dar a conocer « la verdad » acerca de la dictadura y la represión franquista? ¿Qué responsabilidad incumbe a los historiadores en esta suerte de olvido colectivo? De hecho, los historiadores han tardado cierto tiempo en reaccionar ante la amplitud del fenómeno, y cuando lo han hecho ha sido, en muchos casos, con desconfianza y prevención frente a un movimiento que les ha desbordado por sus dimensiones e implicaciones sociales, por un lado, y que se sustenta, por el otro, en un desconocimiento e ignorancia bastante amplios (que sean deliberados o no es otra cuestión) de la ingente historiografía que ha visto la luz en los últimos treinta años en torno a los temas que interesan a quienes desean « recuperar la memoria histórica ». Y por otro lado, casi de forma simultánea a la aparición del movimiento « por la recuperación de la memoria histórica », y bajo un gobierno del PP con mayoría absoluta, irrumpió en el panorama

² Los resultados de esa investigación se recogen en M. Yusta, *La guerra de los vencidos. El maquis en el Maestrazgo turolense (1940-1950)*, Institución Fernando el Católico, 2005 (1a ed. 1999).

editorial español un potente movimiento revisionista, potente no con respecto a la nula calidad de sus propuestas historiográficas (que en realidad no hacen sino reactualizar la historiografía franquista en torno a la justificación del golpe de Estado y el reparto de culpas de la violencia política de los años 30, atribuyendo esta última prioritariamente al espectro político republicano y al movimiento obrero), sino en relación a la amplia difusión mediática y editorial de la que disfrutan y al número de ejemplares vendidos, para pasmo de los historiadores profesionales (no pueden ser considerados historiadores publicistas como Pío Moa o César Vidal). Atrapados entre la Caribdis del revisionismo y la Escila de un movimiento memorialístico que parece querer arrebatarles la primacía en la elaboración de discursos sobre el pasado, los historiadores españoles parecen haber perdido el monopolio del discurso experto sobre el pasado y del uso público de la historia –si es que lo han tenido alguna vez³.

Así, varias instancias se disputan en la España actual una suerte de monopolio o, al menos, de supremacía en la elaboración de epistemologías de comprensión, uso y/o superación del pasado, en particular del más reciente y traumático: la historia académica, pretendidamente objetiva, científica y racional (a pesar de que, como toda producción humana, está sujeta al inevitable filtro de la subjetividad de quien la elabora y la escribe) ; la « recuperación de la memoria histórica », cuya pretensión de constituirse en « la verdad » del pasado le hace correr el riesgo de elaborar un nuevo « relato oficial » y que carece de una reflexión crítica sobre sus propias condiciones de producción de relatos sobre el pasado; y un revisionismo neofranquista que no debería tener cartas de ciudadanía en una democracia pretendidamente madura y consolidada. Esta contribución no tiene otra pretensión que proponer algunas reflexiones acerca de las « guerras de memoria », retomando la expresión utilizada por Carolyn Boyd⁴, que se han producido recientemente en España, en particular entre la historia académica y la « recuperación de la memoria histórica », pero también en el interior del propio movimiento memorialístico⁵. Por razones de espacio y de argumentación no me ocuparé del fenómeno revisionista, de gran trascendencia y estrechamente relacionado con las otras instancias de producción de discursos del pasado pero que ya ha sido ampliamente tratado por otros autores⁶. Con ello espero contribuir a avanzar en

³ Ver la reflexión propuesta en este sentido por F. Godicheau, « Rendre étrange le passé récent: la discipline historique dans la tourmente mémorielle espagnole », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série, 2013, p. 129-145.

⁴ C. Boyd, « The Politics of History and Memory in Democratic Spain », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 617, 2008, p. 133-148.

⁵ Propuse hace unos años unas primeras reflexiones sobre el tema en M. Yusta, « La “recuperación de la memoria histórica”, ¿una reescritura de la historia en el espacio público ? (1995-2005) », *Revista de Historiografía*, 9, 2008, p. 105-117.

⁶ Ver entre otros J. Rodrigo, « Los mitos de la derecha historiográfica. Sobre la memoria de la Guerra Civil y el revisionismo a la española », *Historia del presente*, N° 3, 2004, págs. 185-195; F. Espinosa Maestre, *El fenómeno revisionista o los fantasmas de la derecha española*, Badajoz, Del Oeste, 2005; A. Reig Tapia, *Anti Moa*, Ediciones

la comprensión de los fenómenos memoriales en la España actual, fenómeno que, en sí mismo, merecería estudios y reflexiones más profundos, capaces de superar el tono de la polémica para constituir la actual « recuperación de la memoria histórica » en objeto de estudio sin por ello desactivar su carga política.

DE LA DESMEMORIA A LA HISTORIA

El fenómeno de la « recuperación de la memoria histórica » debería resituarse en el centro de diversos procesos, todos ellos imbricados e interrelacionados dialógicamente, que confluyen en un momento dado y constituyen su marco referencial. Procesos relacionados con la evolución de la memoria colectiva en la España de los últimos 40 años, pero también con la de la historiografía española y europea y, más allá, con un marco global en el que, a partir de la caída del muro de Berlín y el fin de la Europa comunista, la memoria ha ocupado una dimensión desconocida en las preocupaciones de los europeos. Tal vez como respuesta a la desaparición de ciertos marcos ideológicos o nacionales que habían constituido el cimiento de las identidades colectivas de muchos europeos, la angustia producida por la incapacidad de asumir los pasados traumáticos se desbordó en aquel momento como un *retour du refoulé*⁷. Y todavía queda por evaluar el peso de acontecimientos como el atentado del 11 de septiembre de 2001 o, en el caso español, el del 4 de marzo de 2004 en la configuración de nuevos discursos, a nivel global, en los que la memoria y la conmemoración de las víctimas serían la base sobre la que elaborar una nueva forma de construir mecanismos de formación y refuerzo de identidades colectivas⁸.

Todos los analistas coinciden en situar la emergencia de las reclamaciones memoriales en España al comienzo de los años 2000, y en tomar las aperturas de fosas comunes de la guerra civil y de la represión, promovidas principalmente por la ARMH, como detonante del actual debate público sobre la memoria de la guerra civil y del franquismo. Sin embargo, como trataré de demostrar, ni la aparición de la memoria de la guerra y la dictadura en el espacio público es tan repentina, ni su desaparición en los años que siguieron a la muerte de Franco tan completa. En primer lugar, habría que relativizar la supuesta ausencia del pasado en el espacio público en los años de la Transición: como han recordado Paloma Aguilar o Santos Juliá, entre otros, en aquellos años se habló

B, Barcelona, 2006. Otro tema interesante, pero que no tiene cabida en este artículo, es el de la reciente aparición de un revisionismo académico *soft*, que adapta y vuelve presentables ciertos argumentos del revisionismo neofranquista, representado por historiadores como Fernando del Rey Reguillo o Manuel Álvarez Tardío.

⁷ Este fenómeno ha sido analizado para el marco europeo por numerosos autores. Ver por ejemplo R. Robin, *La Mémoire saturée*. Stock, París, 2003; E. Traverso, *Le Passé, modes d'emploi*, París, La Fabrique, 2005; T. Judt, « Epílogo. Desde la casa de los muertos. Un ensayo sobre memoria europea contemporánea », en *Posguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2006, p. 1145-1183.

⁸ Con respecto a estos fenómenos esperamos la futura tesis doctoral de G. Truc, « Le “11 septembre européen”. Une analyse sociologique des réactions européennes aux attentats de New-York, Madrid et Londres », bajo la dirección de Louis Quéré et Daniel Cefai, EHESS.

del pasado, y mucho⁹. Por poner un ejemplo de los más expresivos, una revista de gran tirada y extremadamente popular como *Interviú* se caracterizó, desde su aparición en mayo de 1976 (coincidiendo, por cierto, con la del periódico *El País*) por la combinación entre la explotación del desnudo femenino en la línea del « destape » y la publicación desde su aparición de numerosos reportajes de denuncia sobre aspectos ocultados de la dictadura (la represión de posguerra, el « maquis », los « topos »...), aunque desde una óptica marcadamente sensacionalista¹⁰. Incluso la expresión « memoria histórica », que se ha convertido en sinónimo del actual movimiento memorialístico y de la reivindicación de la presencia en el espacio público del discurso de los vencidos y las víctimas de la dictadura, dista mucho de ser una invención reciente. Un rápido recorrido por las páginas del periódico *El País* muestra que la expresión empieza a utilizarse muy pronto, durante el propio proceso de Transición a la democracia, si bien con un sentido sensiblemente diferente al que se le da en el actual contexto de « recuperación » de la misma. La « memoria histórica » aparece en el título de varios artículos de este periódico publicados entre 1977 y 1986, que hacían alusión mediante esta expresión al pasado reciente, concretamente a los años de la dictadura cuyo recuerdo colectivo, englobado por el sintagma « memoria histórica », venía a considerarse así acervo y patrimonio común, en una acepción integradora que traduce bien el espíritu de conciliación de la Transición. Una memoria compartida que no excluía, sin embargo, la noción de lo que los historiadores franceses denominaron « *devoir de mémoire* », recordatorio de los errores del pasado y comisión a no repetirlos¹¹. Durante ese período fueron noticia también varias aperturas de fosas comunes¹², si bien la trascendencia social y política de dichos actos dista mucho de lo que se experimentará a principios de los años 2000 y, de hecho, los testimonios hablan más bien de actos semiclandestinos y casi vergonzantes, de obstrucciones administrativas o incluso de oposiciones abiertas. En todo caso la memoria de la guerra y de la represión no estuvo ausente del discurso público en los años de la Transición, como ya han demostrado sobradamente los tra-

⁹ P. Aguilar, *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 ; S. Juliá, « Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición », *Claves de razón práctica*, 129, 2003, p. 14-24 ; S. Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006.

¹⁰ Acerca de las contradicciones de esta y otras publicaciones, y en general de la cultura de la Transición, con respecto a la explotación del cuerpo femenino como símbolo de la liberación política y moral posible tras la muerte de Franco y la entrada en democracia, combinada con la denuncia de las exacciones de la dictadura, ver José Mari, « Desnudos, vivos y muertos : la Transición erótico/ política y en la crítica cultural de Manuel Vázquez Montalbán », en José F. Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán : el compromiso con la memoria*, Tamesis, Woodbridge, 2007, p. 129-142.

¹¹ Editorial, « La memoria histórica », *El País*, 7 de enero de 1977; V. Ventura, « No perder la memoria histórica » (en Cartas al director), *El País*, 8 de agosto de 1979; J. Tusell, « El asesinato de la memoria histórica », *El País*, 11 de marzo de 1983; M. Veyrat, « Valle de los Caídos : memoria histórica » (Cartas al director), *El País*, 3 de agosto de 1983; J. Solana, « Una democracia con memoria histórica », *El País*, 22 de noviembre de 1985 (artículo en el cual ya se apreciaba una deriva hacia la consideración del pasado como definitivamente clausurado) ; H. R. Southworth, « La memoria histórica » (Cartas al director), *El País*, 9 de enero de 1985 ; I. Sotelo, « Fascismo y memoria histórica », *El País*, 12 de febrero de 1986 ; J. L. Cebrián, « La memoria histórica », *El País*, 18 de julio de 1936.

¹² J. M. Vaquero, « Fosa común de fusilados en la guerra civil », *El País*, 11 de noviembre de 1979.

jos de Paloma Aguilar y otros. Sí es cierto, en cambio, que la memoria de los vencidos no ocupó un lugar hegemónico en el espacio público, y que lo que no fue recuperado, a no ser como contraejemplo del camino a seguir en la construcción de la convivencia democrática, fue la experiencia política de la Segunda República, considerada, en el mejor de los casos, como un intento democrático fallido.

Si hay un momento en la historia reciente en el que se puede detectar ese « eclipse de la memoria » que denuncian las asociaciones, ese sería probablemente el de los sucesivos gobiernos socialistas entre 1982 y 1996, en particular en los años previos a la caída del Muro de Berlín (que coinciden también, y no por casualidad en lo que al silencio sobre el pasado se refiere, con los primeros años de la integración de España en Europa). En ese momento, además, la expresión « memoria histórica » cambió sutilmente de sentido para pasar a designar un período definitivamente clausurado. La hegemonía en el uso público del pasado correspondía entonces a los actores de la Transición, cuya percepción del proceso político vivido por España (o más bien, la percepción que de él deseaban transmitir a la ciudadanía) era la del triunfo de la democracia y de la modernidad. Fue también el período en el que se forjó el mito de la Transición como modelo exportable, en un momento en el que ni las dictaduras latinoamericanas, ni los países del Este europeo habían comenzado sus propios procesos de transición y, por tanto, apenas existían contramodelos (con la excepción del portugués, significativamente ignorado por las élites políticas españolas) con los que comparar una Transición española cuya (relativa) no violencia la hacía aparecer como particularmente exitosa¹³. Es de sobras sabido que las políticas de memoria de los sucesivos gobiernos socialistas consistieron, precisamente, en la ausencia de memoria de la guerra y la dictadura en el espacio público, y que lo apostaron todo a una imagen de modernidad orientada hacia el futuro, en la que la guerra se convertía en un acontecimiento « no conmemorables », según la muy citada expresión de Felipe González¹⁴. La « Movida », considerada por algunos como una cortina de humo para hacer, justamente, tabla rasa del pasado, sería más bien la huida hacia delante de una sociedad, en particular de una juventud, con prisa por recuperar todo el tiempo que le había sido arrebatado¹⁵. Y en ese contexto, ningún actor político ni social consideró que hubiese llegado el momento de ajustar cuentas con el pasado, un pasado que nunca se llegó, en aquel momento, a considerar como equiparable al de otras dictaduras europeas o latinoamericanas : en la década de 1980, en una España asolada por un paro masivo, con un aumento de la visibilidad de

¹³ Sophie Baby ha puesto de manifiesto en su excelente tesis doctoral, recientemente publicada, que la ausencia de violencia durante la Transición es uno más de los mitos sobre los que se ha elaborado su relato hegemónico. S. Baby, *Le Mythe de la transition pacifique: violence et politique en Espagne, 1975-1982*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

¹⁴ « Una guerra civil no es un acontecimiento conmemorables, por más que para quienes la vivieron y sufrieron sea un acontecimiento determinante en su propia trayectoria biográfica (...) ». « Declaración del Gobierno con motivo del 50 aniversario de la guerra civil », *El País*, 18 de julio de 1986, cit. en S. Juliá, « Echar al olvido », p. 22.

¹⁵ Una versión crítica de la cultura de la transición y de sus consecuencias políticas en *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Madrid, De Bolsillo, 2012.

fenómenos generadores de inseguridad ciudadana como las drogas o el terrorismo, la percepción de que «con Franco vivíamos mejor» (o por lo menos, no vivíamos tan mal) estaba más extendida de lo que a muchos nos gustaría reconocer.

Por razones diversas y complejas, no todas achacables a la falta de voluntad política de los gobiernos democráticos (aunque esta influyó en el resultado, y mucho), hasta mediados de los años 90 la sociedad española en su conjunto no manifestó apenas interés por una puesta en cuestión de lo que se solía denominar de manera perifrástica, incluso en los libros de texto, «el régimen anterior». Incluso un historiador del tiempo presente como Abdón Mateos escribía en 1998: «A mi juicio (...) la memoria histórica hegemónica de los españoles se sitúa en el punto de inflexión que trajo consigo el Plan de Liberalización y Estabilización económica de 1959 en la Historia de España. Un tiempo histórico que culmina con la integración en Europa a mitad de los años ochenta. Esos treinta años constituyen el período cerrado del pasado reciente español que tiene mayor influencia en el presente (...).» Más acertado andaba cuando añadía inmediatamente después que « [d]esde luego, ninguna formación política española posee una memoria histórica hegemónica ni una política de la memoria basada en las experiencias de la guerra civil y de sus consecuencias inmediatas de represión y exilio.¹⁶»

Y sin embargo, a la altura de 1998 ya estaba tomando forma el movimiento social que pronto se conocería como «de recuperación de la memoria histórica», aunque en esos momentos sus actores tenían prioridades más políticas que memoriales. Para que ello se produjese se combinaron varios factores: la constitución de un corpus historiográfico consecuente sobre la guerra civil y la represión franquista, el tímido inicio de una política pública de memoria por parte del PSOE (y su rápido desmantelamiento por parte del PP una vez llegado al poder en 1996) y la urgencia biológica de muchos supervivientes de la guerra y la dictadura, que decidieron hacer de la reivindicación de sus derechos, olvidados por la democracia, el último de sus combates contra el franquismo. Ellos fueron en gran medida los impulsores de un movimiento al que pronto se sumó una nueva generación, los «niños», que han sido finalmente los portadores del movimiento al espacio público.

Si bien los años de los gobiernos socialistas pueden ser caracterizados como de «eclipse» de la memoria en el espacio público, es justamente durante ese período cuando se formó en las Universidades españolas, recientemente democratizadas, una nueva generación de historiadores, educados muchos de ellos (aunque fuese de forma indirecta) bajo el magisterio de historiadores de sensibilidad antifranquista y muy influidos por lo que sucedía del otro lado de la frontera, en particular los coloquios de Pau conducidos por Manuel Tuñón de Lara, o el trabajo editorial de Ruedo Ibérico, que

¹⁶ A. Mateos, «Historia, memoria, tiempo presente», *Hispania Nova*, 1, 1998-2000, <http://hispanianova.rediris.es/general/articulo/004/art004.htm#01t>

había permitido la circulación en castellano (aunque fuese de forma semiclandestina) de la historiografía hispanista sobre la guerra civil y la dictadura, la cual contradecía flagrantemente los relatos de la historiografía oficial¹⁷. Por tanto, a pesar del discurso mantenido por muchos de los activistas « de la memoria » acerca de los « silencios » de la historiografía, este fenómeno probablemente no habría podido tener lugar en la forma en la que se ha producido sin la evolución del propio conocimiento histórico de la guerra civil y de la represión¹⁸. En efecto, los temas que interesan al movimiento de recuperación de la memoria histórica, en particular la represión franquista, han sido objeto de interés por parte de los historiadores desde la propia Transición: de 1977 datan las primeras polémicas que enfrentaron a Alberto Reig Tapia y al historiador franquista Ramon Salas Larrazábal en torno a las cifras de víctimas de ambos bandos durante la guerra civil. En 1984, el mismo Reig Tapia publica el que será uno de los libros más significativos sobre la represión franquista y la ocultación del pasado por parte de la dictadura durante años: *Ideología e historia*. De 1986 (coincidiendo con el 50 aniversario del comienzo de la guerra), es la escalofriante recopilación de testimonios sobre la represión en Navarra (una región en la que ni siquiera llegó a haber guerra civil) realizada por el colectivo Altafayya Cultur Taldea. Y en 1992 se publica el libro *El pasado oculto*, de significativo título, en el que un equipo de historiadoras de la Universidad de Zaragoza dirigidas por Julián Casanova recopilaban una lista de represaliados y establecían una metodología de recuento de víctimas, basada en gran medida en el cruce de las fuentes orales con los registros de los cementerios, que sería básica para estudios posteriores sobre la represión franquista¹⁹. Los años 90 vieron una explosión de publicaciones, principalmente de ámbito local, sobre temas como la violencia política durante la guerra y la posguerra, la guerrilla o maquis, la vida cotidiana durante la posguerra o la represión comprendida en sus múltiples formas. De manera que a finales de la década y a principios de la siguiente ya podían publicarse grandes síntesis de ámbito nacional sobre algunos de los temas más relacionados con las actuales reivindicaciones memoriales, como la guerrilla, el sistema penitenciario franquista o la violencia durante la dictadura. Sobre todo, el estado del conocimiento histórico sobre la violencia durante la guerra civil permitía, ya en 1999, publicar una síntesis a nivel nacional sobre las víctimas en los dos campos: *Víctimas de la guerra civil*, coordinada por Santos Juliá. Las cifras avanzadas en este libro (50.000 víctimas de

¹⁷ Ver P. Preston, « Guerra de palabras: los historiadores ante la guerra civil española », en P. Preston (ed.), *Revolución y guerra en España, 1931-1939*. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 15-24.

¹⁸ Ver O. Rodriguez Barreira, « Vivir y narrar el franquismo desde los márgenes », en *El Franquismo desde los márgenes. Campesinos, mujeres, delatores, menores...* (textos reunidos por O. Rodriguez Barreira), *Espai/Temp*, 62, 2013, p. 7-24.

¹⁹ R. Salas Larrazábal, *Pérdidas de la guerra*. Barcelona, Planeta, 1977; A. Reig Tapia, « Consideraciones metodológicas para el estudio de la represión franquista en la guerra civil », *Sistema*, 33, 1979; del mismo autor, *Ideología e historia. (Sobre la represión franquista y la guerra civil)*. Madrid, Akal, 1984, o *Violencia y terror. Estudios sobre la guerra civil española*, Akal, Madrid, 1990; *Navarra 1936. De la esperanza al terror*, Ed. Altaffaylla Kultur Taldea, 1986; J. Casanova (ed.), *El pasado oculto : Fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*, Madrid, Siglo XXI, 1992.

la represión republicana, y 150.000 de la represión franquista hasta 1945) no han sido significativamente contestadas después, lo que indica que, a esas alturas, y antes de que comenzase el «boom» memorial, la historiografía estaba en disposición de ofrecer trabajos solventes sobre la represión a nivel del Estado español²⁰.

DISCURSOS DE LA MEMORIA

Sin duda, esta reflexión historiográfica previa preparó el terreno para una nueva sensibilidad hacia el pasado, alimentada por los descubrimientos efectuados por los historiadores. Al mismo tiempo, es importante señalar la existencia de un movimiento social de carácter memorial que comienza a organizarse desde mediados de los años 90 (de forma paralela, por tanto, al «boom» de la historiografía sobre la guerra civil y la represión franquista) y que constituye el precedente inmediato de la creación de la ARMH, por cuanto que existen lazos militantes entre este previo movimiento asociativo (en particular organizado en torno a la asociación Archivo Guerra y Exilio, AGE) y la ARMH. Con la notable salvedad de que AGE se organiza en torno a los testigos todavía vivos, especialmente los supervivientes del movimiento guerrillero, que se constituyen en protagonistas de la transmisión memorial. Las llamadas Caravanas de la Memoria, organizadas por AGE, condujeron a estos militantes –guerrilleros, brigadistas, «niños de la guerra»— a recorrer diferentes ciudades de España entre los años 2000 y 2002, con el objeto de generar una toma de conciencia en la sociedad española con respecto a la necesidad de rehabilitar la dignidad y la memoria de los combatientes republicanos, identidad en la que se reconocía el colectivo²¹. Pues, significativamente, del discurso de AGE está casi totalmente ausente la noción identitaria que será puesta constantemente de relieve en el discurso «de la recuperación de la memoria histórica»: la de víctima.

Pero nada de lo publicado o sucedido previamente al año 2000 puede compararse al impacto, que podría calificarse de catarsis colectiva, experimentado por la sociedad española puesta frente a la evidencia macabra de las fosas comunes del franquismo. Las imágenes de los huesos revueltos con el barro y la tierra, algunos de los cuales mantenían todavía la posición en la que cayeron en la fosa o conservaban restos de calzado o de ropa que los humanizaban e individualizaban, fueron retomadas una y otra vez por la prensa y la televisión y acompañadas de un discurso que insistía más en el aspecto emocional del acontecimiento que en su trasfondo político y social (aunque este, por supuesto, siempre estaba presente), removiendo la conciencia colectiva de ciertos sectores de la sociedad española de forma más eficaz que cualquier discurso político o historiográfico. Incluso la virulencia de la animadversión de la derecha al

²⁰ S. Juliá (coord.), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 1999. Ver además J. Ruiz, «Las metanarraciones del exterminio», *Revista de Libros*, nº 172, abril 2011.

²¹ O. Martinez, «2000-2002: Les caravanes de la mémoire. Effractions et discordances», *Matériaux pour l'Histoire de notre Temps*, 70, 2003, p. 87-93.

movimiento « de recuperación de la memoria histórica », y sus acusaciones a éste de « reabrir las heridas del pasado » pueden explicarse en gran parte como reacción a la eficacia emocional de estas imágenes, cuyo impacto merecería ser analizado de forma más precisa y puesto en relación con la utilización de imágenes semejantes en otros contextos históricos, como el descubrimiento de las fosas o de las montañas de cadáveres en los campos de concentración nazis, el desenterramiento de los cadáveres de resistentes fusilados en Francia tras la Liberación, las imágenes de desenterramientos en Chile o Argentina o, sin salir de España, las fotos de los cadáveres de los asesinados por las « hordas rojas » que fueron ampliamente publicitadas durante la posguerra, mientras se instruía la Causa General²². A través de estas imágenes de las fosas comunes del franquismo España era puesta, en el imaginario colectivo, al mismo nivel que Chile o Argentina, cuyas aperturas de fosas aún estaban frescas en la opinión pública española, y justo poco después de que un juez español, Baltasar Garzón, hubiese conseguido el arresto y la puesta en acusación del ex-dictador Pinochet. Para los miembros de la ARMH y sus simpatizantes, España aparecía así como el país que quería acusar y hacer condenar a los dictadores latinoamericanos mientras que no había sido capaz de enfrentarse a su propio pasado dictatorial. La asociación, principal responsable y promotora de las primeras exhumaciones de la década de los 2000, alimentó por otro lado esta comparación con América Latina calificando estos muertos de « desaparecidos del franquismo » y llevando su causa frente al Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas y Permanentes de la ONU.

El discurso de la ARMH supone una ruptura epistemológica en el tratamiento de la memoria de la guerra civil y de la dictadura, al adaptar y equiparar la situación española a un contexto más amplio, el del paradigma transnacional de la justicia transicional y de los derechos humanos y sus correlatos de búsqueda de « memoria, justicia y reparación », a través en particular del concepto de « desaparecidos del franquismo ». Una ruptura epistemológica que no deja de conllevar un cierto anacronismo por cuanto adapta a la situación española discursos producidos en marcos y contextos que pertenecen a un ciclo histórico diferente del de la violencia política de los años de entreguerras²³. El discurso de esta asociación parece así inspirarse ampliamente de las « Comisiones de Verdad y Reconciliación » creadas en diversos países de América latina con un pasado dictatorial, y reproducir los protocolos de acción ya experimentados en estos países latinoamericanos para la gestión de este pasado traumático. La

²² Un análisis de la influencia de las fotografías en la construcción de relatos sobre acontecimientos traumáticos en G. Truc, « La participation de la photographie à la construction des grands récits : le cas des attentats du 11 septembre 2001 et du 11 mars 2004 », en D. Peschanski et D. Maréchal (dir.), *Les Chantiers de la mémoire*, Paris, INA éditions, 2013, p. 115-142.

²³ Una idea semejante es puesta de manifiesto por Francisco Ferrández, cuando señala el contraste entre los regímenes *biopolíticos* extremadamente distintos que marcan la desaparición y la posterior reaparición (como huesos, mudos pero llenos de significado) de los republicanos asesinados. F. Ferrandiz, « Autopsia social de un subterro », *ISEGORIA*, 45, 2011, p. 525-544, en particular p. 532.

colaboración con el Equipo Nizkor, una ONG presente igualmente en varios países latinoamericanos y especializada en cuestiones de derechos humanos y crímenes contra la humanidad, refuerza la idea de una inspiración en el modelo latinoamericano por parte de la ARMH, y de otras asociaciones « de memoria histórica », para la gestión de las reclamaciones de justicia y reparación por parte de las víctimas del franquismo. El concepto mismo de « memoria histórica » tal y como es utilizado por las asociaciones y en particular por la ARMH, más que inspirarse con el uso dado a esta expresión en España en el pasado, parece ser un préstamo del discurso existente en las sociedades latinoamericanas, donde el término designa la historia de las víctimas por oposición a la de los verdugos. La memoria histórica sería, en esta acepción, la memoria de la represión y de los crímenes cometidos contra las poblaciones civiles, la lucha por evitar que la memoria oficial acabe borrando la memoria de estos crímenes. Una « memoria dolorida », según las palabras del psicólogo social salvadoreño Mauricio Gaborit, que propone la idea de una memoria colectiva basada en la recuperación del testimonio de las víctimas y en el recuerdo de su sufrimiento. Esta memoria del sufrimiento serviría, según Gaborit, para reconstruir el tejido social y la identidad colectiva de las poblaciones que han sufrido estas injusticias y estos crímenes. Se trata, pues, de superar el sufrimiento individual para reconstruir una identidad colectiva, de la construcción « de un sentido de pertenencia, de un sentido de comunidad, de un sentido de nación ». A una memoria colectiva múltiple, Gaborit opone así una memoria histórica unívoca, con la historia de las víctimas como « opción epistemológica preferencial », llegando a afirmar que « La memoria histórica es la recuperación de la verdad desde las experiencias de las víctimas ».²⁴ Y esta posición, recogida en la página web de la ARMH, es la que podemos rastrear a través del discurso de esta asociación.

No se trata, en todo caso, de explicar el auge de la « memoria histórica » en la España actual recurriendo a factores exógenos, como parecía sugerir Enric Ucelay-Da Cal en un artículo de 2005, sino de explicar cómo la forma que ha adoptado el discurso memorialístico del movimiento social de « recuperación de la memoria histórica » se inspira de discursos y protocolos ya ensayados con éxito en otros lugares y de resaltar la influencia de determinadas transferencias culturales en la construcción de los discursos y las prácticas sociales, un fenómeno que, con la globalización, tendrá seguramente cada vez mayor relevancia. En este sentido me parece esclarecedor señalar esta analogía con el caso latinoamericano, así como la influencia que este ha podido tener en la legitimación de los discursos de las asociaciones « de memoria histórica » en España²⁵. En todo

²⁴ P. Lipcovich, « Memoria dolorida. Reportaje a Mauricio Gaborit », *Página/12*, 4/09/2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-55864-2005-09-04.html>. Ver también M. Gaborit, « Recordar para vivir. El papel de la memoria histórica en la reparación del tejido social », *Estudios Centroamericanos*, Vol. 62, 701-702, 2007, p. 203-218, en el que por cierto parte para su reflexión sobre Centroamérica del caso español de « recuperación de la memoria histórica » : de este modo, *la boucle est bouclée*.

²⁵ E. Ucelay-Da Cal, « El recuerdo imaginario como peso del pasado: las Transiciones políticas en España », en C. Waisman, R. Rein y A. Gurrutxaga (eds.), *Transiciones de la dictadura a la democracia: los casos de España y*

caso, en el discurso de la ARMH encontramos estos elementos de reivindicación del discurso de las víctimas y de formación de un colectivo fuertemente unido en torno a la identidad colectiva de víctimas, una identidad que acaba por generar un nuevo discurso sobre el pasado –discurso que, según sus promotores, es *la verdad* sobre el pasado.

Se debe insistir, sin embargo, en que el discurso de la ARMH, si bien hegemónico, no es el único tipo de discurso presente en las asociaciones « de recuperación de la memoria histórica »: varias polémicas que han acompañado la historia de este movimiento (en torno a la gestión de la apertura de fosas, de la misma conveniencia o no de dichas aper-turas, a la posición con respecto a la « Ley de memoria histórica » de 2007 o a la figura del juez Garzón) atestiguan de esta heterogeneidad de discursos y posiciones políticas. Una heterogeneidad que en un trabajo anterior achacaba, no tanto a una diferencia sustancial de posicionamiento político o de enfoque sobre lo que representa o persigue la « recuperación de la memoria histórica », sino, en gran medida, a una diferencia generacional que implica también la pertenencia a diferentes tradiciones de militancia y culturas políticas: una militancia más « clásica » y política en el caso de los militantes de AGE o de la asociación Foro por la Memoria (ligada a Izquierda Unida), y otra más relacionada con las formas y discursos de movilización desarrollados por los « Nuevos Movimientos Sociales » en el caso de la ARMH, que la aproximan más al modelo de activismo de las ONGs²⁶. Sobre todo, me parece relevante señalar que estas divisiones en el seno del movimiento son delimitadas también (¿ sobre todo ?) por la condición, o no, de testigos directos de los militantes por la memoria. Así, en varias polémicas se ha puesto de manifiesto la línea de demarcación entre quienes tienen una memoria personal de los acontecimientos (la guerra, cada vez menos por razones biológicas, y sobre todo la represión y la guerrilla) y quienes, excesivamente jóvenes para haber vivido los acontecimientos o tan siquiera la denostada Transición, se constituyen en portavoces de quienes no pueden hablar : las víctimas y, por encima de todo, los muertos. Hay pues, en todas estas polémicas, una cuestión velada, que rara vez se formula de forma clara y abierta: ¿ quién tiene legitimidad para hablar en nombre de las víctimas ?²⁷ Teniendo en cuenta, además, que muchos de los militantes antifranquistas de ayer, militantes de la memoria de hoy, se niegan a reconocerse como tales, prefiriendo calificarse de combatientes o de antifranquistas. Lo cual suscita nuevas cuestiones que interpelan directamente el discurso de las asociaciones de memoria histórica : ¿ Aquellos y aquellas cuya memoria se quiere recuperar corresponden en todos los casos al apelativo de

América Latina. Zarautz, Servicio Editorial UPV/Argitalpen zerbitua EHU, 2005, p. 37-83. Ver también la respuesta de M. Ortiz Heras, « Memoria social de la guerra civil: la memoria de los vencidos, la memoria de la frustración », *HAOL*, 10, 2006, p. 179-198.

²⁶ M. Yusta, « “Memoria versus justicia”? La “recuperación de la memoria histórica” en la España actual », *Amnis*, 2, 2011, mis en ligne le 27 octobre 2011. URL : <http://amnis.revues.org/1482>.

²⁷ Una cuestión que también se plantea en el caso de otras naciones europeas teatro de similares demandas memoriales. Ver, para el caso francés, los interrogantes planteados por T. Todorov, *Les abus de la mémoire*, Arléa, 1995, o A. Wiewiorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

víctimas ? ¿ No es en cierto modo una simplificación abusiva el reducirlos a esa única identidad, como si toda su trayectoria y subjetividad se redujesen a su final trágico ? ¿ Qué construcción de subjetividades políticas, qué procesos identitarios están en juego para una generación de jóvenes (y no tan jóvenes) militantes que se reclaman herederos, reales o simbólicos, de las víctimas del franquismo ?

EL PASADO COMO TRAUMA

36

Los discursos y prácticas memoriales de la ARMH están generando un metadiscurso con una clara lectura psicoanalítica, en el que el pasado estaría enterrado en las fosas comunes del franquismo a la espera de ser desenterrado (tanto en sentido literal como figurado). En una lectura, que tiene mucho de *primoleviana*, del pasado y de sus procesos de « recuperación » y superación, los verdaderos testigos, con legitimidad por tanto para representar el pasado, serían ellos, los muertos, las víctimas (« los musulmanes, los hundidos » de Levi)²⁸. La apertura de fosas comunes, con identificación de las víctimas, entrega a las familias y nueva inhumación esta vez en un cementerio, no sólo se ha convertido en la práctica más característica del actual movimiento « por la recuperación de la memoria histórica », sino también en una potente metáfora del mismo, y aún más que eso : en una etapa necesaria para, según los representantes de la ARMH, superar definitivamente el trauma del pasado. El metadiscurso elaborado por la asociación postula así, en primer lugar, que estas aperturas de fosas, según el protocolo establecido por la asociación, son el paso imprescindible para una verdadera « recuperación de la memoria histórica » que rompa el silencio que pesa en España sobre la represión franquista ; y consecuentemente, que este silencio, establecido por el pacto entre las élites políticas de la Transición, no ha comenzado a resquebrajarse hasta el año 2000, año en que Emilio Silva procedió a organizar la primera exhumación científica de España : la de la fosa en la que yacía su abuelo, Emilio Silva Faba.

Es evidente, por un lado, que la labor realizada por esta asociación (y por otras, como Foro por la Memoria o la Sociedad de Ciencias Aranzadi en el País Vasco) es indispensable desde el punto de vista ético, moral y humanitario para muchas familias de desaparecidos, deseosas de conocer el paradero de sus familiares y de recuperar sus restos, y extremadamente loable. Desde un punto de vista puramente político, también es imprescindible denunciar la deserción del Estado español de una labor que las instituciones oficiales deberían haber asumido : no parece de recibo, en una sociedad como la española, con pretensiones de modernidad, democracia y europeísmo, que la labor de localizar y, en su caso, exhumar a los desaparecidos de la dictadura se delegue a la sociedad civil. Sin embargo, algunos puntos de esta acción plantean diversos problemas y distorsiones, tanto desde el punto de vista de la heterogeneidad del propio movi-

²⁸ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, 1986. Claro que, en el mismo libro, Levi puntualizaba que « La memoria humana è uno strumento meraviglioso ma fallace. »

miento memorialístico (en el interior del cual hay asociaciones, como AGE o Foro por la Memoria, muy críticas con la forma de actuar de la ARMH, o se dan otro tipo de prácticas memoriales) como del discurso sobre el pasado que se apoya sobre esta práctica de las exhumaciones²⁹. Plantear el año 2000 como el año en el que el silencio comienza a romperse en España resulta también problemático, al menos en dos sentidos. Por lo que supone de ignorancia (o de invisibilización) de más de 25 años de historiografía sobre la guerra y el franquismo, por supuesto, pero también porque niega el trabajo previo realizado por otras asociaciones, e incluso porque difumina la propia genealogía de la ARMH y del movimiento por la recuperación de la memoria histórica.

En efecto, la ARMH no nació de la nada, ni el militantismo de la memoria era un erial antes del « año cero » marcado por las exhumaciones de Priaranza. En medio de las pesquisas para localizar a su abuelo, Emilio Silva se encontró con otros militantes de la memoria, los guerrilleros antifranquistas, que en 1998 ya llevaron a cabo la exhumación de varios de sus compañeros en el Bierzo en presencia de Santiago Macías, sobrino-nieto de uno de los guerrilleros exhumados y posteriormente co-fundador de la ARMH³⁰. Los futuros fundadores de la ARMH se beneficiaron así, en un primer momento, del apoyo y del *savoir faire* de los guerrilleros y de AGE, la asociación en la que estos militaban mayoritariamente. Posteriormente, las desavenencias en cuanto a la forma de gestionar la militancia « por la memoria histórica », así como la sensibilidad diferente en cuanto a la construcción de un discurso sobre el pasado, hicieron esta colaboración imposible. El discurso de la generación de los « nietos », en particular de la ARMH, parte de una concepción en cierto modo mítica del tiempo y de la memoria, de un metarrelato que concibe el pasado como un ciclo de desaparición-ocultación-reaparición³¹. Se trata de la narración, adaptándola a la relación de la sociedad española con respecto a su pasado, de un proceso psicopatológico tanto como social y político, en el que el pasado adquiere la categoría de trauma colectivo, cuyos síntomas, como en el psicoanálisis, solo podrían desaparecer a través de la « puesta en palabras » (*mise en parole, mise en récit*), la posibilidad de construir un relato y dar sentido. Y es evidente que esta curación por

²⁹ Ver B. Bevernage & L. Colaert, « History from the Grave ? Politics of time in Spanish mass grave exhumations », *Memory Studies*, 7 (4), 2014, en prensas, y L. Renshaw, *Exhuming loss. Memory, Materiality, and Mass Graves of the Spanish Civil War*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2011.

³⁰ Ver O. Martinez, « Mémoire d'une guérilla, guérilla pour la mémoire » dans F. Martínez-López « Quico » : *Guérillero contre Franco. La guérilla antifranquiste du León (1936-1951)*, Syllèphe, Paris, 2000. El propio Emilio Silva relata el encuentro con uno de los actores de esta exhumación, el guerrillero Francisco Martínez López: « Dos semanas después de encontrar la fosa de mi abuelo asistí en Vega de Valcárcel al homenaje a tres guerrilleros: Abelardo Macías Fernández, Alpidia García Moral e Ilario Álvarez Méndez. En Madrid había cenado con Francisco Martínez « Quico ». Él me había hablado de la apertura de una fosa de Arganza. Me dijo que era posible y me contagió de su inmensa lucha por recuperar la memoria. Quico me habló de Santiago Macías, un joven de Ponferrada entregado a rescatar la memoria de los guerrilleros del Bierzo. Gracias a ellos me llamó una periodista de La Crónica de León y mi historia pasó de lo personal a lo público. ». Emilio Silva, « Mi abuelo también fue un desaparecido », *La Crónica de León*, 8 de octubre de 2000.

³¹ Proceso descrito de forma muy pertinente por B. Bevernage & L. Colaert, *op. cit.*, que también describe la contestación de las formas de « recuperación de la memoria histórica » propuestas por la ARMH por parte de otras asociaciones memoriales y familiares de víctimas.

la palabra y el acto funciona a nivel individual : varios militantes por la memoria han dejado constancia del efecto curativo y liberador de dar un sentido a la tragedia familiar, de restituir la dignidad de sus familiares, en sus propias trayectorias individuales y en la reconstrucción de su propia identidad, tanto individual como colectiva³². Al declarar en su primer artículo en *La Crónica de León* que « mi abuelo también es un desaparecido », en efecto, Emilio Silva, como otros militantes de la memoria, se inscribe como individuo en la historia de un trauma colectivo y puede dar un sentido constructivo, político, a lo que durante años solo fue un hueco innombrable en la historia familiar. La « recuperación de la memoria histórica » aparece así en una dimensión que pone de relieve su importancia como discurso sobre el cual edificar una identidad a la vez individual y colectiva : la de hijos y nietos de desaparecidos, en busca de las palabras y de los actos capaces de exhumar el pasado (en sentido real y figurado) y de curar la psicopatología individual, colectiva y nacional construida sobre el trauma de las desapariciones.

Los muertos, los desaparecidos, son pues la piedra angular del dispositivo memorial y militante de la ARMH. Desaparecidos que, por otra parte, quedan englobados en la categoría colectiva de víctimas, no problematizada pero no por ello menos problemática desde el momento en que borra y anula toda la trayectoria individual de quienes yacen en las fosas comunes : individuos que no eran víctimas hasta que la represión y la muerte no los transformó en tales, categoría que corre el riesgo de ser naturalizada y borrar el sentido político del conflicto que provocó sus muertes. Por otro lado, la sociedad española tiene claramente un problema con dicha categoría, que provoca interminables guerras políticas : no hay más que ver, en el caso que nos ocupa, cómo la derecha revisionista « desentierra » simbólicamente a « sus » víctimas, por ejemplo a lo largo de la « guerra de esquelas » que tuvo lugar en los periódicos españoles durante los meses previos a la aprobación de la « Ley de Memoria Histórica » de 2007, o cómo la Iglesia Católica moviliza la equívoca categoría de « mártires » para tomar partido, sin dar la impresión de tomarlo explícitamente, en las actuales guerras de memoria³³.

Pero el problema se plantea, en el seno del movimiento « por la recuperación de la memoria histórica », desde el momento en que los muertos no son los únicos que pueden hablar con legitimidad del pasado, sino que hay una memoria viva de la represión y de la lucha contra el franquismo. En particular, el colectivo de guerrilleros antifranquistas, con grandes dificultades para hacer reconocer por el Estado español su legitimidad de luchadores por la democracia (dificultades ligadas, unas, a la propia trayectoria histórica del movimiento guerrillero y en particular de su dirección comunista ; otras, a la sombra deslegitimadora que la existencia de una organización armada

³² Ver P. Pépin, *Histoires intimes de la guerre d'Espagne. La mémoire des vaincus 1936-2006*, Paris, Nouveau Monde Editions/France Culture, 2006.

³³ Por no hablar de las dificultades de integrar otro tipo de víctimas, como las víctimas del terrorismo de ETA o las de los atentados de 2004 en Madrid, en discursos políticamente consensuales a nivel nacional.

como ETA proyecta sobre las luchas armadas del pasado), aparecen como una voz disonante en el consenso general del discurso de la « recuperación de la memoria histórica ». Los guerrilleros rechazan de plano ser considerados como víctimas, critican a menudo las opciones, formas y contenidos discursivos de las exhumaciones de fosas y posteriores reexhumaciones, reivindican para las luchas del pasado un sentido fuertemente politizado que da la impresión de resultar casi inaudible para los militantes de la memoria del presente³⁴. Sobre todo, los guerrilleros supervivientes son la prueba viviente de que el pasado no puede ser contado como una historia en blanco y negro, de verdugos y víctimas, con un sentido único, sino que es algo mucho más complejo; de que las acciones y acontecimientos del pasado no se dejan encerrar en categorías simplificadoras, y sobre todo, de que no podemos analizar el pasado aplicando nuestra subjetividad y sensibilidad del presente. Algo que los historiadores deberían saber muy bien, aunque a veces, por ejemplo cuando analizan discursos del pasado atribuyéndoles significados e intencionalidades del presente, parecen olvidarlo.

CONCLUSIÓN (PROVISIONAL) : UN PASADO EN BUSCA DE NARRATIVAS

En el epílogo, dedicado a la memoria europea, de su memorable ensayo *Posguerra*, Tony Judt escribe, a propósito del actual excedente de memoria en la construcción de la identidad europea y del peso dado en esta a la identidad de las víctimas, que « la memoria es intrínsecamente polémica y sesgada: lo que para unos es reconocimiento, para otros es omisión. Además, es una mala consejera en lo que al pasado se refiere ».³⁵ Esta posición (que no significa, evidentemente, defender la amnesia o el olvido) ha sido ampliamente seguida por los historiadores españoles en las polémicas inspiradas en la « recuperación de la memoria histórica », con algunas particularidades propias del caso español con respecto a otras naciones europeas inmersas en conflictos memoriales : la escasa proyección pública del discurso de los historiadores, desplazados del espacio público y mediático por otro tipo de « expertos » (militantes de la memoria, novelistas, revisionistas), y la mutua desconfianza, que en ocasiones puede llegar al menosprecio o la descalificación, entre militantes de la memoria (pienso aquí principalmente en la

³⁴ Esta dificultad de integrar el discurso de los testigos en nuevas epistemologías para la comprensión del pasado es analizada para el caso de los guerrilleros por P. Sánchez León y C. Agüero Iglesia, « Memory and Sustainability: Merging Epistemics in the Maquis Revival », *Hispanic Issues On Line*, Fall 2012, p. 217-231. Los autores ponen de manifiesto el peligro de naturalizar sus discursos y experiencias analizándolas sin perspectiva histórica : « Those freedom fighters, our ancestors, were not like us: even if they used terms such as democracy, they could not be equating it with exactly its current institutional shape or meaning. An account of their acts not founded on this sensibility would render their experience fake » (p. 227). Sin embargo, no analizan la contradicción entre los diferentes usos del pasado realizados por las asociaciones y por los propios guerrilleros, para los que hay una continuidad política entre su lucha por la memoria y la lucha de los años de posguerra.

³⁵ T. Judt, « Epílogo. Desde la casa de los muertos. Un ensayo sobre memoria europea contemporánea », dans *Posguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2006, p. 1145-1183, cita en p. 1182. Ver también el imprescindible análisis de I. Peiró, « La era de la memoria : reflexiones sobre la historia, la opinión pública y los historiadores », *Memoria y civilización: anuario de historia de la Universidad de Navarra*, 7, 2004, p. 243-294.

organización más visible y mediática, la ARMH) e historiadores. Por parte de los historiadores, la desconfianza con respecto a las « derivas » de la memoria es una norma bastante general, que se acompaña en algunos casos (Santos Juliá sería el ejemplo paradigmático) de una defensa a ultranza de las virtudes de la Transición como pacto sobre el cual fue posible construir la democracia. Pues no hay que perder de vista que la discusión relacionada con la « recuperación de la memoria histórica » tiene al menos tanto que ver con el presente como con el pasado : lo que plantea el movimiento, en efecto, no es tanto una reinterpretación del pasado (sobradamente conocido si uno se toma la molestia de leer lo mucho publicado sobre el tema) como su presencia pública en la España de hoy.

Es cierto, sin embargo, que en este desencuentro entre historiadores y militantes de la memoria hay varias cuestiones dignas de resaltar que sí se refieren a la reinterpretación de ese « pasado oculto ». Una tiene que ver con lo que Julius Ruiz calificaba recientemente de « metanarraciones del exterminio »: ante la enormidad de los crímenes del franquismo (y sobre todo, añade yo, su presencia material y concreta a través de los restos de los desaparecidos, que como señala Francisco Ferrandiz representan una irrupción de ese pasado traumático en la temporalidad del presente), tanto los militantes de la memoria como algunos historiadores han sentido la necesidad de buscar marcos interpretativos y narrativos que pudiesen rendir cuentas de la magnitud del crimen. Es así como han sido empleadas, casi desde el inicio del movimiento memorial, las categorías de « holocausto », « exterminio » o « genocidio » para dar una imagen lo más impactante posible de la barbarie de los crímenes del franquismo y enmarcarlos en una metanarrativa transnacional : como escribe también Tony Judt, « hoy día, la referencia europea pertinente (...) es el exterminio »³⁶. Sin embargo, como ya escribí en otro lugar y han escrito otros historiadores como Javier Rodrigo, la utilización de estas categorías hace pantalla, a la vez, tanto a la especificidad de la Shoah como a la de los crímenes franquistas y no nos ayuda a comprender mejor la naturaleza, casi siempre política, de tales crímenes al asimilarlos a crímenes étnicos, cosa que no eran. Si exterminio hubo (cuestión sobre la que se puede y debe reflexionar de forma pertinente), fue un exterminio de carácter político y de clase. Pero las actuales discusiones en torno a la « memoria histórica », con su insistencia en la categoría única de víctima, son más un problema que una solución para hacer visibles e inteligibles esos conflictos del pasado³⁷.

Por otro lado, también se puede reprochar a los historiadores el haber entrado en la liza de la discusión sobre la « recuperación de la memoria histórica » desde sus propias posiciones subjetivas, en tanto que profesionales de la historia amenazados en su ejercicio profesional (por no hablar de otras posiciones y subjetividades políticas o identitarias), en lugar de apropiarse del objeto (la memoria) y explorar nuevas epistemologías

³⁶ T. Judt, *op. cit.*, p. 1145.

³⁷ M. Yusta, « La “recuperación de la memoria histórica”... », *op. cit.*, y J. Rodrigo, « El relato y la memoria. Pasados traumáticos, debates públicos, y viceversa », *Ayer*, 87, 2012, p. 239-249.

que puedan dar cuenta de las nuevas demandas sociales con respecto al pasado. Es evidente que algo ha fallado en la transmisión : nuestras formas de narrar, nuestras prácticas profesionales no han sido eficaces a la hora de transmitir los conocimientos generados por una historiografía desbordante en lo que respecta a los temas que interesan a la « memoria histórica ». Personalmente, opino que en la demanda de memoria de muchos militantes y, sobre todo, de muchos testigos y descendientes, hay una insatisfacción que conocemos bien quienes hemos trabajado en temas relacionados con la dictadura y la represión a nivel local : la de no encontrar, en el relato hegemónico, « su » propia historia, « su » vivencia y experiencia ; el de no poder identificarse con un relato que no les cuenta su propia historia, o bien de forma lejana e impersonal, un relato que haga eco al que está impreso (a sangre y fuego en muchos casos) en sus memorias personales y familiares. Un cierto abandono, por ejemplo, de la historia oral y la recogida de testimonios por parte de los historiadores en los últimos años (que estos parecen haber delegado en las asociaciones memoriales, casi del mismo modo que el Estado les ha delegado las exhumaciones) podría ser un síntoma de ese alejamiento de propuestas narrativas que no hace tanto estuvieron en la vanguardia de la renovación historiográfica, como la historia « desde abajo », la *Alltagsgeschichte* o la propia historia oral, que tuvo su momento de gloria en los años 80 para caer en un cierto descrédito poco después (justo al mismo tiempo, qué casualidad, que la « ola memorial » comenzaba a barrer Europa)³⁸. Creo por tanto que la actual discusión en torno a la « memoria histórica » trata en parte de algo más amplio, como es la relación entre las narrativas del pasado generadas por los historiadores y su inteligibilidad por parte de las sociedades en las que estos historiadores viven y para las cuales escriben³⁹.

Finalmente, es evidente que el problema de la « memoria histórica » es fundamentalmente político, cosa que probablemente también dificulta la discusión al desarrollarse la polémica sobre diversos planos a la vez (político, memorial, historiográfico, humanitario, judicial...). Es importante que seamos capaces de deslindar los diferentes planos y de poder discutir serenamente de los diferentes usos y narrativas del pasado que podrían hacernos este más inteligible, sin perder de vista que la cuestión fundamental es, *in fine*, si puede una democracia asentarse sólidamente sobre un suelo que oculta aún los huesos de decenas de miles de desaparecidos. Es muy probable que, mientras siga sin resolverse ese problema, el pasado siga emergiendo en el presente y no pueda ser, definitivamente, historia.

³⁸ Descrépito palpable, en el caso francés, en el dossier de los *Cahiers de l'IHTP*, 21, 1992, *La bouche de la Vérité ? La recherche historique et les sources orales*, sous la dirección de Danièle Voldmann.

³⁹ Sobre estas cuestiones es imprescindible el dossier de la revista *Alcores* coordinado por I. Peiró, « La(s) responsabilidad(es) del historiador », *Alcores. Revista de historia contemporánea*, nº 1, 2006.

«Que los muertos entierren a sus muertos».
 Narrativa redentora y subjetividad en la España
 postfranquista¹

JESÚS IZQUIERDO MARTÍN

Universidad Autónoma de Madrid

ABSTRACT

The point of discussion in this paper is the link between past and present in the post-Franco period through the analysis of the newspaper *El País* (1976-1986). It defends the thesis that during the transition to democracy a redemptive narrative of biblical inspiration was built, whereby Spain has created a new stage in its history radically different of the past, where Civil War (1936-1939) must be considered as a critical collective madness leading to expulsion from a supposed paradise. The text maintains that this interpretation is the result of an unconscious pact of silence, of traumatic nature, which came from Franco's genocide; a deal that substantially limits the process of elaborating our memory and deepening our democracy in a time of crisis.

Keywords: Transition, Francoist genocide, trauma, Civil War, repression, redemption historical narrative, temporality, victims

RÉSUMÉ

Ce travail a pour ambition d'analyser le lien entre le passé et le présent, dans la période post-franquiste, à travers l'étude du journal *El País* de 1976 à 1986. La thèse qu'il défend est que, pendant la transition vers la démocratie, s'est construit un récit rédempteur d'inspiration biblique grâce auquel l'Espagne est entrée dans une nouvelle étape de son histoire, radicalement différente du passé, où la Guerre Civile (1936-1939) doit être considérée comme une folie collective ayant conduit à l'expulsion d'un paradis supposé. Ce texte postule que cette interprétation est le résultat d'un pacte inconscient de silence, de nature traumatique, dû au génocide franquiste ; un accord qui limite de façon significative le processus d'élaboration mémoirelle et l'approfondissement de notre démocratie en temps de crise.

¹ El autor desea agradecer a María Gómez Garrido y a Carlos Agüero sus fructíferos comentarios a este texto; además quería mostrar dicho agradecimiento a Cristina Moreiras y Germán Labrador por haber permitido al autor debatir el texto en las universidades de Michigan y Princeton. Este artículo, por otra parte, ha sido posible gracias al apoyo institucional y, sobre todo, a las gratificantes discusiones habidas en el seno del proyecto de investigación «Mundo(s) de víctimas. Dispositivos y procesos de construcción de la identidad de la víctima en la España contemporánea. Estudio de cuatro casos paradigmáticos» (CSO2011-22451), dirigido por Gabriel Gatti Casal del Rey.

Mots-clés : Transition, génocide franquiste, traumatologie, Guerre Civile, répression, récit historique rédempteur, temporalité, victimes

RESUMEN

Este trabajo pretende analizar el vínculo entre el pasado y el presente en el período post-franquista a través del análisis del diario *El País* (1976-1986). Defiende la tesis de que durante la transición a la democracia se construyó una narrativa redentora de inspiración bíblica, por la que España entró en una nueva etapa de su historia radicalmente diferente de la del pasado, en la que la Guerra Civil (1936-1939) debe ser considerada como una locura colectiva que conduce a la expulsión de un supuesto paraíso. El texto sostiene que esta interpretación es el resultado de un pacto inconsciente de silencio, de naturaleza traumática, resultado del genocidio franquista ; un acuerdo que limita sustancialmente el proceso de elaboración de la memoria y la profundización de nuestra democracia en un momento de crisis.

Palabras clave: Transición, genocidio franquista, traumatología, Guerra Civil, represión, narrativa histórica redentora, temporalidad, víctimas

Para evitar la ruptura democrática y sustituirla por la autorreforma del franquismo se les practicó a los españoles la ablación de la memoria histórica, lo que produjo en ellos efectos análogos a los que la lesión de los lóbulos frontales, sede de la capacidad rememorativa, produce en los primates: pérdida de las barreras defensivas, invalidación de las pautas innatas de comportamiento, ruptura de la propia estructura de la personalidad, engendradoras, todas ellas, de incertidumbre, peligrosidad, confusión y desgana.

José Vidal-Beyneto, 1980²

« **Q**ue los muertos entierren a los muertos ». El mandamiento fue publicado en el diario *El País* el 20 de enero de 1977 de la pluma de Javier Pradera, una de las figuras más autorizadas del momento por su antifranquismo militante y por su enorme calidad periodística. Con un enunciado muy similar —« Que los muertos entierren a sus muertos del pasado »—, el imperativo volvería a aparecer seis años después formando parte de una editorial cuya autoría seguramente pertenece al mismo Pradera³. Y es precisamente esta reiteración la que permite abordar este enunciado como un delimitador del significado del período de nuestra historia que hemos convenido en denominar la Transición. No sólo porque el arco temporal que dibuja la repetición del texto incluya algunos de los hechos que han sido instituidos en la memoria cultural española como hitos constitutivos del objeto histórico llamado « Transición »,

² « La victoria que no cesa », *El País*, 14 de diciembre de 1980.

³ « Los hijos de los vencedores », *El País*, 20 de enero de 1977 y « Paz a los muertos », *El País*, 20 de julio de 1983.

a saber : las primeras elecciones generales celebradas desde la Guerra Civil, la firma de los Pactos de la Moncloa, la aprobación de la Constitución de 1978, el fracasado golpe de Estado del 23F y el arrollador triunfo de uno de los partidos proscritos por la dictadura franquista, el PSOE. Si el mandamiento replicado por Pradera contribuye a construir el acontecimiento histórico de la Transición es ante todo por el uso metafórico del lenguaje (entendido este como empleo no familiar de las palabras) para instituir la relación hegemónica que durante el inmediato postfranquismo se estableció entre el presente y el pasado reciente ; una poética cuya fuerza persuasoria pudo medirse en la persistencia de un vínculo pasado-presente que, con alguna modificación no sustancial, sigue articulando la memoria colectiva de los españoles, desacreditando otros recuerdos alternativos y definiendo la cultura política de nuestra actual democracia⁴.

Esta construcción del vínculo pasado-presente se acentúa cuando el lector queda atrapado en la interpelación que Pradera hace explícita en los dos artículos que contienen el enunciado. En el primer caso, el imperativo se dirige a los hijos de vencedores y vencidos, a los que se exige que « se preocupen de impedir la reaparición de las causas que hicieron inevitables aquel conflicto y aquellas muertes »⁵; en el segundo, el interpelado es más genérico: son « los vivos » a los que se ordena preocuparse « de mejorar su presente y de preparar el futuro que aguarda a quienes les sucederán en el curso de la historia »⁶. Ambos textos emplean de manera performativa el lenguaje, con el objetivo de establecer deontológicamente las fronteras entre pasado y presente a través de una contraposición estereotipada entre los muertos –quienes simbolizan lo que ya es sabido y no merece ser repetido– y los vivos –los cuales encarnan los valores que deben ser promovidos precisamente por no ser « pasado ». No obstante, el ejercicio retórico de construcción del pretérito emprendido por Pradera alcanza su plenitud cuando el autor describe ese pasado como un lugar indeseado, un « cataclismo », un topón muerto, clausurado, sin interés actual para un presente que así puede aparecer como momento apoteósico.

Contemplados desde esta perspectiva, los dos artículos aparecidos en *El País* son ejemplos bien significativos de un tipo de narrativa que devendrá dominante durante el posfranquismo y que conserva un enorme poder retórico en nuestros días. Se trata de una forma de narrativa post-traumática que algunos investigadores, especialmente interesados en la relación entre el pasado violento y sus formas de representación histórica,

⁴ El imperativo se benefició de otra gran pluma, a saber, la del escritor Gabriel Celaya cuyo poema « España en Marcha », incluido en su libro *Cantos Ibéricos* (1955), incorporaba el siguiente verso: « Nosotros somos quien somos. ¡Basta de Historia y de cuentos! ¡Allá los muertos! Que entierren como Dios manda a sus muertos ». Con todo, la incorporación del poema en la cultura de la Transición vino de la musicalización que de él hiciera Paco Ibáñez en la segunda mitad de la década de los 60 y sobre todo de la enorme difusión que tuvo su disco *Paco Ibáñez en el Olympia* desde su publicación en 1969.

⁵ « Los hijos de los vencedores », *art. cit.*

⁶ « Paz a los muertos », *art. cit.*

denominan « narrativas redentoras »⁷. Su textura se articula a partir del desplazamiento secularizado de la composición bíblica que secuencia tres momentos emblemáticos : expulsión del Paraíso, Historia y Redención. En su vertiente laica, la narrativa redentora recorre un comienzo, un desarrollo y una conclusión entendida esta como un final que « es resonancia del comienzo en un nivel más elevado de sentido y significación »⁸. El final es por tanto superación pero también y por encima de todo es clausura.

Esta estructura narrativa –cuya conclusión recapitula el comienzo después del desarrollo de la trama– impregna también la composición de relato que conocemos como clásico, de manera que la calificación de la Guerra Civil como tragedia, muy presente en los relatos postfranquistas sobre el pasado reciente, articula de similar manera los acontecimientos, de forma desgarradora, con el objetivo de preparar un final redentor⁹. Con todo, la Transición fue construida como colofón histórico a partir de una narrativa tan explícitamente redentora que incluso en ocasiones no ocultaba las raíces bíblicas de su textura tal y como se evidencia en la frase imperativa de Javier Pradera : un sanguinario extraído directamente de un pasaje del Evangelio según San Lucas en el cual se narra la negativa de Jesús, en su peregrinación a Jerusalén, a aceptar la petición hecha por uno de sus discípulos para sepultar al padre de este al considerar que con ello se entretenía la elevada misión de anunciar « el reino de Dios » en la Tierra¹⁰. Secularizados –asumiendo de antemano el forzamiento de dicho concepto–, los textos firmados por Pradera tienen un tinte mesiánico similar, si bien se trata ahora de un Mesías colectivo al que se apela para que emprenda una salvación cuya urgencia no permite demoras en la reparación de las injusticias perpetradas contra la generación precedente ni en la atención a sus utopías sociales por considerar que dicha generación es precisamente la culpable del castigo que en la Transición, según la narrativa construida desde el inmediato posfranquismo, viene a redimir. Y es que, según el dictum « que los muertos entierren a sus muertos », el pasado reciente es la sublimación de lo negativo que opera como contrapunto para destacar la consumación moral del presente ; es, en suma, el territorio donde habitan los antepasados de los que sólo se espera un acto de definitiva autosepultura bajo la cual se entierren las viejas utopías por entender que se hallaban cargadas de violencia y desatino.

En este artículo me propongo realizar un esbozo genealógico sobre los orígenes de una narrativa post-traumática que paradójicamente niega el trauma que le dio origen a partir de un planteamiento ingenuo de superación absoluta sin cicatriz, de consumación profana de la historia según la cual después de la catástrofe aviene la reconciliación

⁷ Cabe destacar D. La Capra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁹ A este respecto, véase F. Kermode, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.

¹⁰ Lucas 9:60, *Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972, p. 1317.

terrenal. El objetivo, sin embargo, no es sólo aventurar la hipótesis de que la narrativa hegemónica de la Transición sobre nuestro pasado reciente hunde sus raíces en el trauma producido por el genocidio franquista, entendido este como la reorganización del conjunto de la sociedad española por la vía del terror¹¹. Este texto pretende ir más allá de la idea de que sin la concurrencia de un « pacto denegativo », de un pacto social de naturaleza eminentemente inconsciente, no hubiera sido igual el éxito del pacto político con el que desde la Transición se trató de silenciar las responsabilidades penales y morales de los victimarios de la dictadura, al tiempo que se estructuraba una cultura que se instalaba en el proyecto europeísta modernizante –consumidora y urbanita– que daba la espalda a la historia reciente española por considerar que disminuía nuestra identidad ya posmoderna cuyo encumbramiento se esperaba en un año por excelencia conmemorativo, 1992. Lo que además este artículo pretende demostrar es que la retórica del relato redentor ha construido duraderas subjetividades –especialmente en la España hegemónicamente urbana tras el éxodo rural iniciado en la década de 1950–, ensimismadas con el cierre de la historia –la democracia del 78 como horizonte insuperable– y convencidas de la clausura del pasado y la prescindibilidad del conocimiento y/o de la memoria de las utopías emancipadoras de los años 30 y de quienes las encarnaron¹². Como colofón, este artículo propone contrastar el peso de la narrativa redentora de la Transición con otra de sesgo más benjaminiano que, tras asumir la idea del porvenir como lucha incierta y abierta, reivindica para la emancipación futura la inspiración o la marca de los intentos disidentes del pasado, incluyendo las utopías que articularon los movimientos sociales del tardofranquismo.

La propuesta hasta ahora esbozada se inspira en la interpretación de textos (noticias, reportajes, editoriales o cartas al director) aparecidos en el diario *El País* entre 1976 y 1986 que trataban la Guerra Civil y sus secuelas en el proceso de cambio político. Eludo entrar en el fructífero diálogo con la literatura y el cine que se elabora durante estos años y que, por su parte, reflejan con sus propios recursos una política cultural donde es hegemónica la « primacía de la desmemoria en un presente sólo interesado en escribirse como portador de su propio origen », como ha escrito Cristina Moreiras¹³. La elección de este arco temporal obedece a que este engloba los hitos que la calificación de aquellos años como Transición reclama para sí misma como objeto de estudio, si bien he procedido a extender mi observación hasta 1986 por ser el cincuentenario de

¹¹ Empleo el concepto de genocidio de D. Feierstein, *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

¹² Como demuestra la investigación realizada desde el diálogo entre memoria e historia por Pedro Piedras, el relato redentor no tuvo tal hegemonía en el mundo rural. Véase P. Piedras Monroy, *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*, Madrid, Siglo XXI, 2012.

¹³ C. Moreiras Menor, *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002, p. 40. El autor desea agradecer al evaluador de la Revista *Pandora* sus estimulantes comentarios a este texto.

la contienda, primera conmemoración celebrada durante el postfranquismo en la que ya es plausible verificar la cosificación progresiva de la narrativa redentora.

Por su parte, la elección del diario *El País* radica en su consideración como uno de los medios de comunicación más directamente responsables de la creación del espacio público postfranquista y, por consiguiente, de la específica relación que con respecto al pasado hemos desarrollado los españoles desde la muerte del dictador. A diferencia de otros medios, *El País* se presentó en 1976 como un medio no contaminado por el pretérito y abanderando una apuesta clara por el futuro, lo que le permitió extender su influencia más allá de las élites y partidos políticos hasta alcanzar directamente a una ciudadanía en proceso de reconfiguración tras años de dictadura¹⁴. No es de menor relevancia para el caso que nos ocupa el hecho de que el rotativo madrileño fuera también crucial en la marginación de los discursos alternativos sobre el pasado que habían dado sentido a los movimientos sociales señeros en la lucha contra el franquismo y por una democracia distinta a la que finalmente se instituyó¹⁵. Y es que durante aquellos años no faltaron las hebras que no cabían en la textura redentora crecientemente hegemónica, ni siquiera en el seno del propio *El País*: como demuestra el texto del escritor José Vidal-Beyneto, que da comienzo a este artículo y ha sido extraído de un artículo de la sección tribuna titulado «La victoria que no cesa» —publicado cinco años después de la muerte de Franco—, hubo tempranas voces discordantes que denunciaron la «ablicación de la memoria histórica», no sólo por el silencio auto-reprimido o por el miedo no tan residual, sino sobre todo por la omnipresencia de un monólogo según el cual, «la resistencia democrática nos la están contando —último escarnio y última estrategia— no los resistentes, sino los resistidos». Con estas palabras, Vidal-Beyneto no sólo estaba denunciando la sustracción del recuerdo colectivo de las utopías pasadas; estaba, sobre todo, anunciando el final de la metamorfosis de una Transición en la que la represión —consciente e inconsciente— de los proyectos de emancipación del pasado —y de no pocos proyectos alternativos del presente— contribuyó decididamente a instituir desde arriba una democracia que algunos de sus artífices apenas hubieran suscrito al principio del postfranquismo¹⁶. Y aunque del resultado puedan aducirse distintas causas, como la dinámica política de los partidos y los movimientos sociales o la crisis económica internacional, no tiene menor peso causativo la omnipresencia de una relación con el pasado construida a través de un relato mesiánico para el cual las

¹⁴ Sobre la relación entre la prensa y la construcción de la democracia en España durante este período, véase R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz (ed.), *Prensa y democracia. Los medios de comunicación en la transición*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

¹⁵ A este respecto, véase el sugerente libro de J. A. Andrade Blanco, *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid, Siglo XXI, p. 2012, especialmente, p. 309-356.

¹⁶ La incorporación del factor imprevisibilidad en la Transición ha sido destacada por S. Juliá, «En torno a los proyectos de transición y sus imprevistos resultados», en C. Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Península, 2006, p. 59-79.

posiciones alternativas al consenso, siempre sospechosas de actualizar la violencia, no cabían en el último capítulo de nuestra redención, en aquel que narraba la superación de nuestra particular «expulsión del Paraíso» tras la caída en el pecado de la Segunda República y la Guerra Civil.

LA TRANSICIÓN COMO REDENCIÓN

Y no nos duelean a los españoles de hoy más los crímenes de un bando que los de otro. Nos duele, en cambio, y nos asombra contemplar que hubo toda una generación de entre los nuestros que decidió matarse entre sí como vía increíble de solución a sus problemas... La guerra civil fue un mal, y sus frutos fueron malos... sólo sobre la superación del pasado, de todos los pasados es pensable construir el presente.

Juan Luis Cebrián, 1977¹⁷

Con estas palabras contribuía a consolidar el entonces director de *El País* la línea interpretativa en torno al vínculo entre el pasado y el presente que ha sido hegémónica en la España posfranquista. A partir de entonces, esta lectura del presente como superación clausurada y del pasado como catástrofe será repetida en el diario madrileño incluso por intelectuales exfranquistas, como Pedro Lain Entralgo, cuya pluma sería habitual en las páginas de *El País*. Lo relevante es que la narrativa redentora, implícitamente vertebrada en la tríada bíblica «Expulsión del Paraíso», «Historia», como fase de tentativas y tribulaciones, y «Redención», comenzaba a cobrar forma secularizada en la secuencia Guerra Civil, Franquismo y Transición. En una suerte de aquelarre en el que se conjuran los editoriales, contribuciones de autoría diversa y cartas al director fue cobrando fuerza el consenso en torno a una narración que dibuja la España de la Segunda República y de la Guerra Civil como el lugar donde habitaba el atraso y la sinrazón. Y es que la «España bastante selvática», la «España crispada y cejijunta de la década de 1930», «de pasiones que impedían o dificultaban el raciocinio», había dado lugar a la «gran catástrofe de 1936», a una «guerra incivil», al «fracaso colectivo», a la «lucha fratricida», a «nuestra infiusta guerra española», a la «espantosamatanza», a «la atroz tragedia», de la cual sólo era posible redimirse a partir de un «proceso de maduración» o un «proceso de racionalización» que derivara en una «auténtica y consolidada democracia», esto es, la democracia liberal parlamentaria de 1978¹⁸.

Es cierto que el relato del pasado cuya gestación comienza en el inmediato posfranquismo no es ajeno a las narrativas seculares del progreso, propias de la tradición postilustrada y más concretamente a la tradición historicista. En este sentido, el imaginario de la Transición no escapa a la noción cuantitativa del tiempo que entiende

¹⁷ J. L. Cebrián, «El final de una guerra», *El País*, 9 de enero de 1977.

¹⁸ *El País*, 11 de mayo de 1976, 17 de julio de 1977, 6 de mayo de 1978, 14 de febrero de 1983, 4 de enero de 1981, 11 de julio de 1981, 24 de noviembre de 1978, 27 de julio de 1980 y 2 de septiembre de 1980.

el devenir como acumulación gradual de acontecimientos que, de acuerdo a supuestas leyes «objetivas» de la historia, deben discurrir en dirección al progreso infinito. Es esta concepción del tiempo lineal, continuo y vacío la que nutre el discurso de la modernización que, si bien hunde sus raíces en el «desarrollismo» franquista, conseguirá una enorme presencia pública durante el primer postfranquismo hasta alcanzar su apogeo durante la campaña electoral de 1982 y muy especialmente tras la victoria del PSOE, momento en el que el proyecto socialdemócrata asumió incondicionalmente un imaginario del futuro que asimilaba el progreso a la acumulación gradual de reformas profesionales y desideologizadas¹⁹.

50

De acuerdo con esta noción del tiempo, el lazo entre el pasado y el presente es el de la causalidad en relación al efecto progreso, de manera que, como plantearán algunas aportaciones aparecidas en *El País*, sólo cabe emitir un juicio histórico de la Guerra Civil que la sentencia como origen del atraso histórico y, por lo tanto, la condena a carecer de interés actual y a quedar relegada al olvido. La constante comparecencia del conflicto de 1936 en las páginas del diario madrileño es, por el contrario, indicativa de la preeminencia de otra narrativa –y otra temporalidad– en la cual la alusión a aquel acontecimiento resulta ineludible en la construcción del sentido de un presente –el de la Transición– que no se considera tanto una etapa superior en el *continuum* histórico, sino más bien pilar fundador de una historia nueva. Dentro del relato de corte redentor, el período 1976-1982 queda representado como clausura de la superación, una interpretación que no se contempla en la noción del tiempo acumulativo propia de las filosofías del progreso. Y es que la narrativa salvífica pretende domesticar teleológicamente los acontecimientos en un relato que deviene tranquilizador precisamente por su insistencia en una conclusión que pone fin a una historia de penurias –especialmente la Guerra Civil– y anuncia el comienzo de una historia nueva, ahora redimida, esto es, la historia de la Democracia del 78.

Ahora bien, el sesgo redentor de la narrativa no sólo aparece en su desenlace; es asimismo evidente en la calificación de los actores de la historia relatada. A este respecto, es ilustrativa la ausencia casi completa del concepto *victima* para referirse a quienes ocuparon el escenario de la Guerra Civil o del Franquismo. Sólo en una decena de artículos, editoriales o cartas al director sobre la historia previa a la Transición aparece dicho identificante, ya sea como «victimas de la guerra civil», ya como «victimas del alzamiento» o «victimas de Franco»²⁰. Acostumbrados a la omnipresencia del concepto en nuestras actuales sociedades «victimizadas», la ausencia resulta llamativa. Sin embargo, ¿acaso puede haber víctimas en un acontecimiento, por ejemplo la Guerra

¹⁹ Véanse los sugerentes trabajos de A. García Santesmases, *Repensar la izquierda. Evolución ideológica del socialismo en la España actual*, Madrid, Anthropos-UNED, 1993; y S. Gálvez, «Del socialismo a la modernización: los fundamentos de la “misión histórica” del PSOE en la Transición», *Historia del Presente*, 8, 2006, p. 199-218.

²⁰ *El País*, 22 de agosto de 1979, 18 de julio de 1980 y 18 de julio de 1981.

Civil, que es tramado como una suerte de expulsión del Paraíso ? Los identificadores que marcan a los personajes del relato son otros : son vencedores, derrotados, fallecidos, muertos, vencidos y, sobre todo, son, implícita o explícitamente, culpables. Y es que es el sentido redentor de la narrativa el que los invisibiliza como víctimas al tiempo que los representa como culpables de la gran catástrofe derivada de su propia «ira», de su «cainismo», su «inmadurez moral», de su «barbarie», de su «dogmatismo y sectarismo», su «sinrazón», de sus «pasiones», en fin, de su condonable y culpable «violencia»²¹.

Ya en 1976 los intelectuales Chueca Goitia y Julián Marías insistían en sendos artículos en la ausencia durante la década de los 30 de algún «español comedido» y en el reparto colectivo de las culpas, lo que, según ellos, exigía «una gran confesión general de los españoles»²². Ese mismo año dos lectores intervenían en el periódico con dos cartas al director en las que el primero afirmaba que era «culpable toda una generación de una guerra, porque todos se equivocaron», mientras que el segundo acusaba a aquella generación de haber vivido «el absurdo de una guerra innecesaria»²³. Esta evitación del concepto víctima y la insistencia en el reparto colectivo de culpas se repite durante toda la década, por ejemplo, en la contribución de otro escritor habitual del diario, el historiador Carlos Seco Serrano : en 1985 advertía, dirigiéndose concretamente a los jóvenes historiadores que estaban dispuestos a participar en la celebración del cincuentenario del inicio de la guerra, que «en el desencadenamiento de la gran catástrofe de 1936 hubo culpas en ambas partes; y esas culpas se hicieron patentes antes de la ruptura, en el clima de odios que la precedió»²⁴. Y como colofón de esta advertencia a las nuevas generaciones, dos editoriales de *El País* de 1986 ponían el acento en la calificación de la Guerra Civil como un «fracaso colectivo» o una «guerra fratricida» que debía servir de ejemplo como «tragedia aleccionadora»²⁵.

La narración polifona de *El País* entonaba así el *mea culpa* que por entonces ya figuraba en libros de cierto éxito, como el que publicó en España en 1978 Juan-Simeón Vidarte, socialista exiliado en México, cuyo título, «Todos fuimos culpables» es bien revelador de la interpretación de la Guerra Civil que se iba imponiendo en la esfera pública²⁶. Que la culpabilidad fuera de la generación de la guerra o de los españoles en general no resulta problemático en el relato pues lo que se reconocía en último extremo es que

²¹ *El País*, 1 de octubre de 1977, 24 de noviembre de 1978, 12 de septiembre de 1981, 20 de diciembre de 1982 y 11 de noviembre de 1972.

²² *El País*, 11 de mayo y 28 de junio de 1976.

²³ *El País*, 10 de agosto y 28 de agosto de 1976.

²⁴ «España, historia inmediata», *El País*, 29 de agosto de 1985.

²⁵ «Nunca más», *El País*, 18 de julio de 1986 y 20 de julio de 1983.

²⁶ J. -S. Vidarte, *Todos fuimos culpables. Testimonio de un socialista español*, Barcelona, Grijalbo, 1978. El libro fue publicado cinco años antes en México.

el sufrimiento se redimiría en cuanto se hiciera el « examen de conciencia » que Julián Marías exigía a todos los españoles en 1976 y que implicaba renunciar a la identidad pretérita, última responsable del pecado original²⁷.

Es esta misma trama narrativa la que dota de sentido al concepto « reconciliación », término que fue repetido hasta la saciedad durante la primera década del postfranquismo. Ya lo vaticinaba una lectora en 1977 para quien

en nuestro país van aumentando los deseos de una auténtica reconciliación, no me parece una actitud positiva culpar a nadie en singular de responsabilidades que deben ser colectivas y nacionales... Si existe un previo y honesto reconocimiento de los propios errores, quién puede afirmar haberse librado de ellos.

52

Un año después, el diario se hacía eco del acuerdo alcanzado por el PCE, PSOE y UCD en el Pleno de Congreso para « reivindicar en común la reconciliación nacional » a través de una legislación que terminara con el « padecimiento » de los familiares de los combatientes republicanos, lo que según el diputado de la Unión de Centro Democrática, José Pedro Pérez, suponía « purificar nuestro pasado como mejor forma de construir el futuro »²⁸.

Otros llamamientos a la reconciliación aparecidos en *El País* se basaban en una interpretación más secular, más acorde con la temporalidad progresiva que ya hemos considerado, entendiendo por reconciliación el efecto esperable de un « proceso de maduración » que, como señalaba un articulista en 1980, implicaba la superación de « las motivaciones emocionales que impidieron la plena racionalización del problema en otro tiempo »²⁹. Con todo, esta idea de reconciliación tiene en todo el período una intensa connotación salvífica : se entiende como momento de fuerte discontinuidad temporal de la que se espera la apertura de una nueva historia que simultáneamente delimita un pasado que, lejos de ser causa del presente, es pura contraposición negativa, especialmente la Guerra Civil, convertida en nocivo absoluto. Ya en 1979, en una entrevista a uno de los hispanistas más conocidos del momento, Hugh Thomas, el historiador británico insinuaba esta reasignación de la Guerra Civil como marcador entre un pasado maldito y un presente reconciliado : en el relato de la nueva España el conflicto operaría « marcando las diferencias »³⁰. Por su parte, Antonio Tovar hacía todavía más explícito, en un artículo de 1983, el imperativo « hágase el pasado » que está tan incardinado en los relatos redentores : « Para que las nuevas generaciones asuman la guerra civil como

²⁷ *El País*, 28 de junio de 1976.

²⁸ *El País*, 24 de noviembre de 1978.

²⁹ *El País*, 27 de julio de 1980.

³⁰ *El País*, 20 de enero de 1979.

un episodio histórico lejano –como lo es– es preciso que los actores completen la reconciliación »³¹.

La reconciliación podía así aparecer como final de la Transición haciendo que esta, dentro de la trama salvífica, se presentara como un momento de consumación de una historia maldita cuyo preciso comienzo estaba en la mácula originaria de la Guerra Civil. No importaba tanto fijar una fecha exacta para dictaminar dicha consumación : lo relevante era emplear algún acontecimiento para desarrollar el acto performativo de señalar que se había hecho el pasado y, consiguientemente, era ya posible dar la bienvenida a un presente desbordante de mejoras. A este respecto es bien ilustrativa la interpretación que en 1981 hizo el entonces Director General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura, Javier Tusell, de la llegada de la obra de Picasso, el *Guernica* : para el ya por entonces muy reconocido historiador, aquel cuadro era un « testimonio de protesta ante nuestra barbarie » cuyo arribo a España era « símbolo de reconciliación » y « punto final en la transición española hacia la democracia », una forma entre otras de decretar que el presente había comenzado³².

Volviendo a la calificación de los actores de la trama redentora, era tan importante identificar a los culpables de la expulsión paradisiaca como a los Mesías encargados de llevar a buen puerto la salvación colectiva. Es en este marco textual donde los reformistas del régimen y la oposición finalmente no rupturista encontraron un nicho adecuado para construir, con la ayuda de no pocos historiadores profesionales, una gloriosa identidad narrativa edificada a partir de la contraposición estereotipada con quienes encarnaron proyectos sociales alternativos en los años 30, calificados, en el mejor de los casos, de utópicos. Con todo, a la cabeza del grupo salvífico debía estar la monarquía a la que se reservaba la elevada función de clausurar la historia de penalidades consumando la apertura de un nuevo tiempo. Ya en 1978, y bajo el título « El sello de la reconciliación », una editorial del diario madrileño aprovechaba el viaje que el rey había hecho a México para visitar a la viuda del presidente Azaña con el fin de recordar a sus lectores la labor mesiánica de la monarquía : Juan Carlos I no sólo había « sellado simbólicamente la cicatrización definitiva de las viejas marcas de Caín », también había « señalado el camino a seguir para que aquel atroz genocidio de 1936 no pueda repetirse »³³. El editorial hacía también hincapié en el hecho de que el « largo y en ocasiones conflictivo proceso de maduración moral » había conseguido « enlazar nuestro presente con la tradición democrática y liberal de nuestro pasado », eludiendo concretar dónde estaba el topónimo histórico al que se hacía mención. Esta ausencia, por su parte, conduce a una pregunta pertinente sobre la articulación de la narrativa redentora del posfranquismo, a saber : ¿dónde ubicar el Paraíso previo a la expulsión ? Formulado en otros términos, ¿en qué

³¹ *El País*, 14 de enero de 1983.

³² « El final de la transición », *El País*, 11 de septiembre de 1981.

³³ « El sello de la reconciliación », *El País*, 24 de noviembre de 1978.

punto del espectro histórico se encontraba el momento conciliado que podía ser restituido en el acto de redención, de consumación histórica?

Se pueden contar con los dedos de la mano las reflexiones hechas a este respecto en las páginas del rotativo. Habría que esperar a finales de 1982 para que un articulista, tras la tentativa golpista del 23F y en vísperas de las elecciones generales, se atreviera a lanzar desde una contribución titulada « Hacia la definitiva conciliación », la idea que lo que los españoles realmente necesitaban no era « tanto la reconciliación como la conciliación » desplazando, no sin contradicciones, la idea de un Paraíso perdido al momento anterior a 1814 y exigiendo al gobierno en funciones la « total liquidación de la guerra civil »³⁴. Por lo demás, la regla general es el silencio. Y es que en cierto sentido, el paraíso perdido de la Transición no tiene *topos* histórico ; la repetición hasta la saciedad del llamamiento a la « reconciliación » se construye desde una perspectiva mesiánica, si bien secularizada, según la cual el pasado previo a la catástrofe y el caos puede permanecer en el terreno de la utopía y ocupar un lugar simbólico en el relato de consumación profana de la historia.

El relato tiene por tanto un profundo sesgo escatológico : su pretensión es dar sentido último a los acontecimientos de la historia reciente española situando su problemática principal en el próximo devenir. Su obsesión narrativa por la clausura de la historia y por la selección y significación también definitivas de ciertos acontecimientos está impulsada sin duda por la angustia ante el futuro, dadas las complejas circunstancias sociopolíticas del primer posfranquismo y, sobre todo, la relativa destrucción de algunos marcos sociales de la memoria que el terror genocida había provocado en la sociedad española ; de manera que la narrativa redentora de la Transición y su coherencia interna encaminada a la clausura es efecto de un determinado pasado que ha producido una forma de relacionarnos con él : la calificación de la Guerra Civil como momento histórico del sinsentido, la renuncia a identificar como víctimas a los protagonistas de la supuesta sinrazón y, por supuesto, la resistencia a enunciar el trauma originario como tal forman parte de la misma manera de narrar la angustia originada en el pretérito sin elaborarla.

ARQUEOLOGÍA DEL RELATO: UN TRAUMA NEGADO

...toda equiparación de los excombatientes de ambas zonas, a toda justicia, [es la] base imprescindible de reconciliación nacional y de superación de odios, rencores y traumas de la guerra civil... Los excombatientes de la zona republicana pedimos que se nos aplique nuestra actual Constitución y que se superen las desigualdades, dejando sin efecto las leyes y normas discriminatorias publicadas durante la dictadura³⁵.

³⁴ « Hacia la definitiva conciliación », *El País*, 2 de octubre de 1982.

³⁵ *El País*, 27 de diciembre de 1980.

A finales de 1980, el diario *El País* publicaba esta carta enviada a su director por parte de un excombatiente republicano, una carta de tono indignado de donde procede el sangrado que abre este epígrafe. Desde la hipótesis planteada en este texto, el contenido de la misiva resulta a la vez excepcional y paradigmático. Es excepcional porque la calificación de la Guerra Civil como trauma individual o colectivo es prácticamente inexistente en los textos aparecidos en el mencionado diario durante el primer posfranquismo. Y es paradigmático porque, aunque las consecuencias del conflicto fueran identificadas por algunos lectores o articulistas con el dolor todavía manifiesto en ciertos individuos o en toda la comunidad, el relato redentor hegemónico impondrá su coherencia narrativa enarbolando una salida a tal dolencia que todavía goza de un gran predicamento entre los españoles: el dolor terminaría en cuanto la nueva historia inaugurada con la Transición clausurase el pretérito y, consecuentemente, sus consecuencias.

En este sentido, la relación establecida entre el pasado y el presente en el relato hegemónico que estamos abordando es emblemático de la negación que las narrativas redentoras hacen del trauma que les da origen. El relato plantea la superación del suceso originario –la Guerra Civil– pero deja sin abordar las consecuencias traumáticas de la ruptura de lo cotidiano que se produjeron a raíz del fracasado golpe de Estado de 1936 y, sobre todo, de la reorganización social desarrollada a través de la aplicación «sistémica» del terror durante las casi cuatro décadas de genocidio franquista. Y es que de genocidio se puede hablar si consideramos el terror franquista no como un exceso dentro de un orden autoritario sino como elemento consustancial de un régimen que aplicó un plan sistemático para transformar el conjunto social, incluyendo en él a muchos de los que pertenecieron o apoyaron a los vencedores.

Lo que el relato redentor representa como un episodio necesario para la recapitulación teleológica con la que la narración concluye, esto es, un capítulo de tribulaciones resultante de las acciones cainitas y culpables de los españoles de los años 30, puede ser interpretado como un largo período de aplicación o amenaza sistemática de la violencia por parte del franquismo con el objetivo de reorganizar las relaciones sociales procedentes de aquella década. Puesto en estos términos, se podría argumentar que España fue convertida, especialmente durante las décadas de 1940 y 1950, en una suerte de entramado concentrario, de amenaza panóptica de un terror, que fue irradiando desde los sujetos directamente afectados por la represión hacia los que experimentaron los efectos amenazadores del sistema.

Entre numerosos vencidos, la política represiva del franquismo produjo a nivel micropolítico marcas violentas que no resultaban coherentes para la percepción identitaria de los afectados, provocando con ello la desestabilización de su estructura yoica como el cuestionamiento –cuando no la negación– de la existencia subjetiva previa a aquella destrucción personal. Es en este punto donde resulta susceptible rastrear el origen

traumático del relato redentor : si las sensaciones no cotidianas de amenaza o aplicación de la violencia funcionaron traumáticamente fue porque se alojaron en el inconsciente impidiendo ser narradas en una trama coherente de la vida propia, quebrando así la confianza en uno mismo y las convicciones personales. De manera que el uso o la amenaza del terror franquista conformó un tipo de subjetividad que no sólo silenciaba los actos de violencia sufridos o los ajenizaba como experiencias ocurridas a terceros, sino que negaba el sentido de las propias acciones pasadas, de aquellas praxis sociales y políticas por las que precisamente la persona fue víctima de la represión franquista.

El primer franquismo produjo por tanto un amplio grupo de españoles angustiados, en el sentido freudiano de pérdida de los marcos de inteligibilidad, a partir de la transformación violenta de los lazos sociales. Y esta transformación violenta generó registros de experiencia dolorosa que, alojados en el inconsciente, no podían narrarse, esto es, recordarse. Es en este punto donde adquiere sentido el *dictum* psicoanalítico según el cual aquello que no se recuerda no puede olvidarse y por no poder olvidarse se manifiesta a través de distintas formas de compulsión, de acción inconsciente no verbalizada, cuya manifestación más generalizada es la repetición del silencio, de la impotencia, de la falta de sentido de la vida pasada.

Pero la reestructuración violenta de las relaciones previas a la Guerra Civil no sólo afectó a los vencidos ; algunos vencedores también vieron trastocado el sentido que sus vidas habían tenido antes del conflicto, fracturando la coherencia que procura la continuidad de la personalidad. La narrativa identitaria de muchos de quienes se levantaron contra la Segunda República recibió también los envites reorganizadores del régimen terrorista resultante del conflicto y cuyas formas violentas de proyectar el mundo desestabilizaron la estructura del yo, llevándoles también a negar el sentido de sus actos previos. Contemplado desde esta perspectiva, cabe decir que el genocidio franquista es la clave para entender el surgimiento entre una importante masa de españoles de un « pacto denegativo », esto es, de un acuerdo inconsciente y social por el cual se reprime colectivamente el recuerdo de aquello que supuestamente puede poner en peligro los vínculos interpersonales actuales, un pacto que se transmite entre generaciones³⁶.

El pacto denegativo es pues condición necesaria para la aparición de recuerdos-encubridores compartidos, interpretaciones del pasado que llevan al plano de lo consciente, en forma de ideologías, lo que no puede ser recordado. La interpretación de la Guerra Civil como locura colectiva, propia de la narrativa redentora del primer postfranquismo, es un ejemplo paradigmático que se nutre además de la reafirmación simbólica del franquismo a través de prácticas de representación cuyo objetivo, además de la destrucción de las relaciones sociales previas a la Guerra Civil, implicaba el desmantelamiento

³⁶ A este respecto, véase J. Puget y R. Kaës (comps.), *Violencia de Estado y psicoanálisis*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991, especialmente p. 177.

del recuerdo de aquellas relaciones y el agravamiento de la pérdida de sentido de las acciones pasadas para quienes antaño se habían identificado intersubjetivamente en el marco de dichas relaciones. Y es que, si la memoria es la presencia de lo ausente en la conciencia o en el inconsciente, el hueco dejado por aquellas relaciones y proyectos de los años 30 –tan amenazante como la persistencia de tales relaciones– acabó llenándose con otras presencias que trastocarían todavía más la coherencia subjetiva de numerosos españoles.

La representación de la « Victoria » como forma de legitimidad y justificación de acontecimientos como el golpe de Estado de 1936 y la represión posterior es una forma de relato-encubridor que, aunque no excluía de ninguna manera la referencia al suceso originario –imaginado como « Glorioso Movimiento Nacional »–, no lo representaba –ni lo abordaba– como suceso traumático en sus consecuencias. Todo lo contrario: el primer franquismo construyó una narración que acentúo todavía más los efectos del arrasamiento subjetivo de muchos vencidos –e incluso vencedores– a partir de la destrucción de la memoria de los vínculos sociales que les habían dado consistencia identitaria. Bastó con incluir aquellas relaciones en una historia cuya trama se articulaba en un conflicto secular España / antiEspaña– en la que la segunda aparecía como sujeto del desorden e incoherencia– para que se socavara su sentido, desapareciendo así la capacidad del sujeto para recordarlas, para narrarlas.

El pacto denegativo se actualizó durante el « desarrollismo » franquista, período en el que, pese a la disminución de la represión de las relaciones sociales previas a la Guerra Civil, se produjo una acentuación del consenso inconsciente para sacarlas del recuerdo, ahondando así la ausencia de narrativización. Fue a lo largo de los años 60, en un contexto de aumento de las clases medias, de acentuación del éxodo rural, de la aparición del consumo de masas, del crecimiento económico y de la nueva legitimidad del régimen basada en la eficiencia, cuando gran parte de la generación de los hijos de la guerra fue consensuando unos marcos sociales de la memoria en la cual los años treinta, por no tener, no tenían siquiera el sentido que le había dado el primer franquismo, esto es, de un combate apoteósico en defensa de la España eterna.

La sensación de la experiencia traumatizante de la generación de la guerra y el primer franquismo tuvo así continuidad en la generación siguiente si bien se puso de manifiesto en formas de representación del pasado que llenaban la ausencia de dicho pasado con la presencia de su sinsentido. El pacto denegativo se actualizó así ahondándose, dando lugar a un recuerdo-encubridor que tendía a excluir la referencia al suceso traumático –la Guerra Civil– que, cuando aparecía, lo hacía catalogándolo como una locura colectiva; una modalidad de encubrimiento del trauma que, al reivindicar el sinsentido del

pasado, trata de dar coherencia narrativa al pacto denegativo renunciando consciente y justificadamente a la existencia del yo previamente arrasado³⁷.

Así pues, el relato de la modernización franquista, si bien se asienta paradójicamente en una noción más moderna del tiempo histórico (la del progreso) que la del relato redentor, anticipa el recuerdo-encubridor que durante la primera década posfranquista representó la Guerra Civil como un sinsentido. Muchos españoles del tardofranquismo construyeron su identidad narrativa a través de relatos en los cuales lo ocurrido, si se mencionaba, siempre afectaba a terceras personas –yo es pasados incluidos– de las cuales sólo se podía decir que habían perdido el sentido que ellos sí conservaban; una narrativa de enajenación y distanciamiento con la que consciente e ideológicamente se afianzaba la represión del trauma al renunciar a la elaboración del recuerdo. Desde entonces hasta ahora, como ya hemos considerado, la Guerra Civil no ha dejado de identificarse con una locura o enajenación colectiva³⁸.

La narrativa redentora de la Transición hunde, pues, sus raíces en el segundo franquismo, momento en el que se formó la generación de la cual se extraerían las figuras protagónicas de la reforma pactada y de la creación del vínculo entre pasado y presente que todavía es hegemónico entre los españoles. Es cierto que en este tercer momento denegativo, momento de la redención propia del postfranquismo, las menciones a la Guerra Civil son constantes, especialmente hasta la celebración del 50 aniversario del comienzo del conflicto, en 1986. Otra cosa es que medios de comunicación como *El País* asumieran públicamente las consecuencias traumáticas de aquel suceso. La sistemática negativa a calificar como víctimas a quienes sufrieron el genocidio franquista es un síntoma revelador del pacto denegativo, un síntoma que se acentúa todavía más si se tiene en cuenta que, por el contrario, quienes por entonces estaban sufriendo el conflicto entre el Estado español y la organización ETA –conflicto del que no se niegan sus efectos traumatizantes– eran calificados sin ningún problema como víctimas. Contemplada desde esta perspectiva, puede que estemos ante una nueva evidencia de la preeminencia de la narrativa salvífica: si, a diferencia del terrorismo franquista, el terrorismo independentista genera explícitamente víctimas es porque se entiende que dicho terrorismo contribuye a retrasar la merecida redención de unos españoles que ya han purgado su culpa. O puesto en otros términos: dentro de la trama redentora posfranquista, la víctima de ETA es víctima por cuanto no es culpable de un pasado cuya violencia y horror es responsabilidad de la generación de los años 30.

Sin duda, la contraposición entre la aplicación del estatus de víctima para los asesinados por ETA y la negación casi sistemática de tal condición a quienes fueron sujetos pasivos de delitos de lesa humanidad perpetrados desde el inicio de la Guerra Civil fue

³⁷ D. Feierstein, *op.cit.*, p. 81.

³⁸ J. Izquierdo Martín y P. Sánchez León, *La Guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid, Alianza, 2006.

resultado del pacto político alcanzado en la Transición a favor de la ocultación de las responsabilidades por los actos terroristas de la dictadura. Pero también es plausible asumir que esta discriminación del concepto víctima es efecto del trauma occasionado por el genocidio franquista y de un nuevo momento denegativo que acabó poniendo el foco de atención en un trauma más reciente para eludir o mitigar el trauma desatado por el fallido golpe de Estado de 1936.

LA PERSISTENCIA DE UN PASADO NO ELABORADO

No hay acción sin identidad, ni identidad sin historia. Hay que recuperar los orígenes, Cada uno los suyos. Y devolverle a la victoria su provisionalidad y al franquismo sus vencidos. Comenzando por dejarles que den razón de su memoria... Porque la democracia es un punto de partida y no una meta de llegada, no la negación del conflicto, sino la posibilidad de su explicación política.

José Vidal-Beyneto, 1980³⁹

A tenor de algunos acontecimientos ocurridos desde que finalizó el período analizado en las páginas de *El País*, convendría hacer algunas observaciones con respecto a la influencia que el relato redentor del primer postfranquismo ha tenido en nuestra actual relación con el pasado. A fin de cuentas, los relatos también están sometidos al devenir temporal y se modifican dando lugar a nuevas coherencias en sus tramas y a nuevas selecciones y sentidos de sus datos. Con todo, llama la atención la enorme resiliencia que ha mostrado la narrativa redentora para integrar lo acontecido desde 1986 con respecto a la Guerra Civil y la represión franquista y, sobre todo, para continuar haciéndolo sin visos de promover el emprendimiento de un auténtico trabajo de elaboración del trauma tras décadas de genocidio.

En estas últimas décadas ha habido una abundante producción historiográfica y un nutrido movimiento memorialista que desde los relatos de la historia o desde el trabajo de la memoria han tratado de desestabilizar la narrativa hegemónica de la Transición. La primera criticando la noción de « todos fuimos culpables » a partir de la diferenciación de culpas entre los defensores de la Segunda República y la democracia, de un lado, y los perpetradores del fallido golpe de Estado de 1936 y del genocidio franquista, del otro. El segundo, llevando a cabo una labor encomiable, especialmente desde la segunda mitad de la década de 2010, por reivindicar el concepto de víctima de lesa humanidad para los represaliados del franquismo. Por su parte, también se han tomado decisiones políticas susceptibles de hacer tambalear los pilares de aquel relato, especialmente la condena parlamentaria al franquismo en 1999 y la aprobación de la Ley de Memoria Histórica en 2007 que, a pesar de su equidistante defensa de las víctimas

³⁹ « La victoria que no cesa », *El País*, 14 de diciembre de 1980.

de uno y otro bando, ha contribuido a difundir el concepto víctima en detrimento del identificador dominante –culpable– de la narrativa redentora⁴⁰.

Otra cosa es que estos frentes estén consiguiendo realmente desestabilizar el pacto denegativo que alimenta el relato redentor e impide, con su encantamiento, que la sociedad española se responsabilice de su pasado y exija políticas públicas de elaboración del trauma y reparación de las víctimas. Bien al contrario, podría estar dándose el caso de que en estas últimas décadas los jirones abiertos se estén cerrando con nuevas hebras que han reconstituido la persistente textura del relato, algunos de ellas apor tadas precisamente por quienes habían propiciado la hechura de dichos jirones. Hay indicios de que, por ejemplo, la reivindicación de los represaliados del franquismo como víctimas realizada por las asociaciones por la recuperación de la memoria a partir de la gramática del Derecho Internacional Penal –que define a la víctima como sujeto de delito, generalmente violento–, esté terminando por seducir incluso a los perpetradores y a sus familias –quienes se reclaman también como víctimas– hasta el punto de que en la esfera pública española podamos estar transitando desde el paradigma de « todos fuimos culpables » al de « todos somos víctimas », una manera más sofisticada de rehacer la equidistancia entre partes enfrentadas que es central en la narrativa redentora.

Con todo, podría argumentarse que la expansión del concepto víctima es susceptible de contribuir a la desestabilización del relato redentor, aunque sólo sea por su plausible capacidad para crear distancia analítica con respecto al omnipresente concepto « culpable », noción crucial en la coherencia de su trama. Ahora bien, lo que puede estar ocurriendo es que el empleo de la noción « víctimas de la guerra civil » o de « víctimas del franquismo » esté alejando entre algunos una suerte de victimización que en poco contribuye a abrir el espacio terapéutico necesario para elaborar las huellas traumáticas⁴¹. Los efectos terapéuticos de la solución jurídica propuesta por las asociaciones como momento culminante del resarcimiento de las víctimas son incuestionables; ahora bien, aunque hacer justicia sea una parte importante de la elaboración del trauma, esta implica también un procedimiento más complejo consistente en intentar arrancar las sensaciones traumáticas del inconsciente a través de formas de narración que propicien alguna forma de reconstrucción personal del sentido que tuvo la subjetividad previa al arrasamiento efectuado por el genocidio franquista. A este respecto, conviene reincidir en la idea psicoanalítica según la cual no olvidar no implica exactamente recordar; de manera que desde una perspectiva que vincule el nivel político y el personal, recuperar la memoria histórica supone propiciar acciones que promuevan la narrativización personal y colectiva –en esto consiste recordar, en ordenar las huellas dándoles sentido–

⁴⁰ A este respecto, véase M. Pérez Ledesma, « La Guerra Civil y la historiografía: no fue posible el acuerdo », en S. Juliá (dir.), *Memoria de la Guerra y del Franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 101-133.

⁴¹ Esta negatividad posible del trabajo de la memoria ha sido advertida por J. Jenkins, *Violencias de la memoria*, Buenos Aires, Edhsa, 2011.

en forma de relatos alternativos que puedan contribuir al desarrollo de la elaboración aunque no siempre eviten la recaída en la victimización o la nostalgia.

Con todo, además de no estar nada claro que la historiografía profesional esté sinceramente dispuesta a apoyar políticas de la memoria que faciliten la necesaria apertura del pasado y el consiguiente pluralismo interpretativo –por continuar obsesionada en la falta de rigor del trabajo de la memoria y en la consecución definitiva de la Verdad histórica a través de un método que supuestamente ratifica la objetividad del saber experto–, no parece que, a nivel social, la creciente hegemonía del paradigma de los Derecho Humanos en la interpretación de la Guerra Civil y del franquismo estén facilitando la reinterpretación terapéutica de la historia. Y es que, al establecer una condena genérica de la violencia y al descontextualizar su praxis sacándola de su marco cultural e histórico, el paradigma de los Derechos Humanos está revigorizado la ideología del sinsentido con la que se interpreta genéricamente el conflicto y sus consecuencias, rehaciendo la contraposición estereotipada según la cual aquel pasado es un referente negativo del que no hay mucho que transmitir generacionalmente porque se entiende que las utopías sociales de nuestros abuelos están contaminadas de una violencia inaceptable en una sociedad como la nuestra, embelesada con formas dialógicas de resolución de los conflictos.

La relación de numerosos españoles con la Guerra Civil mantiene pues un cierto resabio distópico tan evidente durante los primeros años del posfranquismo y en las páginas de los diez años de *El País* analizadas, cuando la supuesta redención del relato transicional no parecía garantizada para los actores que lo elaboraron o suscribieron. Esta forma de pensamiento utópico, según la cual lo posible es indeseable, surgió de la proyección ficticia del retorno a un pasado sinsentido susceptible de conducir a una nueva guerra civil por medios más modernos a los disponibles en 1936-1939 y por lo tanto a un futuro atroz. Y es muy posible que esta proyección negativa haya influido en la desmovilización de la oleada de protesta social de la Transición, cuyos orígenes se remontan a la segunda mitad de la década de 1950 ; en la conformación de una cultura política bastante conservadora que desde los años 70 apuesta por la democracia siempre que esta sea sinónimo de orden público; y en el descrédito del legado utópico de los años 30 y del pensamiento alternativo que se abrió durante la Transición, un legado cargado de formas de pensar la ciudadanía y democracia distintos a los que terminaron por instituirse en España en las últimas décadas del siglo XX⁴².

Probablemente la distopía cainista no tenga ya demasiado predicamento entre los españoles una vez que sus condiciones de posibilidad –la incertidumbre del proceso político abierto tras la muerte de Franco– han desaparecido, especialmente tras el fra-

⁴² Sobre esta cultura política de la Transición, véase M. Pérez Ledesma, «Nuevos y viejos movimientos sociales en la Transición», en C. Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Península, 2006, p. 117-151.

casado golpe de Estado de 1981. Y es que aunque el relato redentor de la Transición incluyera desde el principio un capítulo sobre la amenaza del retorno a los infiernos, este capítulo fue reduciendo el número de sus páginas a medida que la democracia del 78 fue instituyéndose en la forma que hoy la conocemos. Cuanto más crecía nuestro encantamiento colectivo con la idea de consumación, menor era la intensidad de la amenaza de regreso a un pasado que durante décadas había sido representado como un lugar extraño donde reinaba el sinsentido. De manera que no es de extrañar que en estos últimos treinta años, el llamamiento a conocer el pasado para que no se repita, tan presente en las páginas de *El País* y en no pocos libros de historiadores profesionales, haya ido perdiendo peso frente a otra convocatoria epistemológica que, nacida en el primer postfranquismo (como se recoge también en el rotativo madrileño), ha devenido dominante: conocer el pasado reciente es un requerimiento para recordar el sinsentido de nuestros ancestros, la locura colectiva de la que nosotros, españoles modernos, nos hemos salvado inaugurando una historia nueva a través de un proceso supuestamente incruento (la Transición) que ha dado lugar a una cultura ciudadana y a unas instituciones democráticas de las que podemos dar ejemplo al mundo entero, sin complejos⁴³.

La ideología del sinsentido continúa pues en nuestros días encubriendo el pacto dene-gativo originario, legitimando y justificado el arrasamiento subjetivo perpetrado por el genocidio franquista y clausurando la elaboración del trauma porque, según quienes están atrapados en la trama redentora, no hay identidades previas al genocidio franquista con las que trabajar. Y si no hay identidades previas que elaborar, tampoco hay proyectos sociales del pasado que rescatar. Más allá del pacto político por la ocultación de las responsabilidades de nuestro pasado traumático, el relato encubridor sigue dando forma en España a una memoria cultural en la que mayoritariamente se niega el trauma de la guerra y el genocidio, en la que se silencia o enajena la experiencia propia o en la que domina la desensibilización social hacia el sufrimiento de los demás. Una memoria para la cual el pasado reciente ha sido definitivamente enjuiciado al tiempo que la historia ha quedado convenientemente clausurada en un presente ensimismado que, de tener que modificar alguna institución política o alguna praxis ciudadana, lo hace desconsiderando las utopías pretéritas, por estar mancilladas de violencia y sinrazón. La alineación de los gobiernos socialdemócratas y conservadores con el discurso de la modernización desideologizada y técnica que hemos vivido desde los años 80 –que ni siquiera la actual crisis socioeconómica parece capaz de desestabilizar– y la práctica desaparición de la esfera pública del movimiento memorialista son sintomáticos del dominio de esta memoria colectiva que se regocija en el deseo de que los muertos entierren a sus muertos. Como toda narrativa histórica, el relato redentor

⁴³ Los más de medio millar de muertos en el proceso desmienten la poética pacífica del relato. Véase M. Sánchez Soler, *La transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Península, 2010.

construido durante el posfranquismo tiene una dimensión mítica por cuanto construye una coherencia interna –una trama– que en último extremo es autorreferencial⁴⁴. En el caso español, su figuración principal es la de la consumación del pasado reciente y el inicio de una nueva historia determinada por una suerte de filosofía de la historia centrada en la ineludible modernización de los ciudadanos. Durante algunas décadas hemos construido una subjetividad embelesada con esta utopía que proyectaba nuestro más íntimo deseo de enterrar el pasado bajo un conjunto de instituciones democráticas que sublimamos por contraposición a aquellas que sepultamos junto con sus violentos artífices⁴⁵. Por el camino no nos hemos percatado de que gran parte de la incapacidad para mejorar nuestra calidad ciudadana está relacionada con la resiliencia de esta narrativa que se ha corporizado en nosotros hasta el punto de victimizarnos, encerrados en la pasividad de quienes creen conocer el futuro y por lo tanto sólo esperan que ocurra lo inevitable por mucha catástrofe que les rodee.

Una propuesta humilde para salir de este atolladero de creciente victimización del pasado y del presente quizá pueda encontrarse en el pensamiento histórico de Walter Benjamin. En efecto, porque cabe retomar su interpretación redentora de la historia que, alejada de la consumación, considera las esperanzas de los vencidos, aquellas que fueron juzgadas como anacrónicas y utópicas por sus vencedores, como proyectos susceptibles de reactualización y de inspiración contra la idea de que la historia triunfante del postfranquismo es la única posible. Las víctimas del pasado recuperarían su primera condición de disidentes, de luchadores, para recordarnos que la historia está abierta, que es una arborescencia de alternativas, donde el futuro puede estar marcado por nuevas formas de emancipación pero también por la posibilidad de nuevas catástrofes, como la que estamos viviendo en nuestros días. Y ante tales posibilidades desastrosas es cuando se precisa ir a contracorriente, desenterrar a los muertos, rehabilitar sus viejas aspiraciones y elaborar un pensamiento crítico que nos permita escapar de la peligrosa ilusión de la consumación⁴⁶. Abramos, para ello, un diálogo con los muertos que se niegan a enterrarse.

⁴⁴ Esta dimensión mítica del relato histórico fue estudiada por Northrop Frye, *Myth and Metaphor. Selected Essays, 1874-1988*, Charlottesville, The University Press of Virginia, 1991.

⁴⁵ Sobre la identidad narrativa de la España posfranquista, véase J. Izquierdo Martín y P. Arroyo Calderón, «Españolidad: la subjetividad de la memoria frágil en la España reciente», en P. Arroyo et alia (eds.), *Pensar los Estudios Culturales desde España. Reflexiones fragmentadas*, Madrid, Verbum, 2012, p. 205-231.

⁴⁶ La redención como apertura y no como clausura de la historia es la tesis central del trabajo de Michel Löwy sobre las tesis de la Historia de Walter Benjamin. Véase, M. Löwy, *Walter Benjamin, Aviso de Incendio*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2002.

Le cimetière, le monument, le musée.
Les marques de la mémoire de la résistance armée
contre le franquisme en Cantabrie

VIRGINIE GAUTIER N'DAH-SEKOU

Université de Nantes

65

ABSTRACT

The armed resistance against Franco's regime, that developed in a large part of Spain's territory after the Civil War, from 1936 to 1952, is an event all the more ignored as it has left hardly any traces in the physical space, due to its clandestine character and the violent repression by the government. In Cantabria, the only « traces » are the burial places of the guerillas -mass graves or individual tombs-, objects of tributes, at first under cover, then more overtly since the democracy emerged and the survivors returned from exile. In the last ten years, we can see new ways of marking spaces, characterized by trying to turn the memory of the armed resistance into a common heritage, and the obvious aim to create local museums dedicated to that memory. This paper aims at examining the different forms of enhancing the traces of the resistance, from family mourning to political tribute, commemoration and heritage process.

Keywords: Spain, armed resistance, Franco's era, history, memory, space, commemoration, heritage, place of memory

RÉSUMÉ

La résistance armée contre le franquisme, qui s'est déroulée sur une grande partie du territoire espagnol de la fin de la Guerre Civile au milieu des années 1950, est un événement d'autant plus méconnu qu'il n'a laissé quasiment aucune trace dans l'espace physique, en raison de son caractère clandestin et de sa répression par le régime. En Cantabrie, les seules « traces » sont les lieux d'inhumation des guérilleros (fosses communes ou tombes individuelles), objets d'un hommage d'abord discret, puis plus affirmé avec l'arrivée de la démocratie et le retour d'exil des survivants. Ces dernières années, on assiste à de nouvelles formes de marquage de l'espace, caractérisées par la volonté de faire de la mémoire de la résistance armée un héritage commun, qui se manifestent par l'apparition de musées locaux dédiés à la question. Cet article se propose d'examiner les différentes modalités de cette « mise en mémoire » de la résistance, entre deuil familial, commémoration politique et patrimonialisation.

Mots-clés : Espagne, résistance armée, franquisme, histoire, mémoire, espace, commémoration, patrimoine, lieu de mémoire

RESUMEN

La resistencia armada contra el franquismo, que tuvo lugar en gran parte del territorio español desde finales de la Guerra Civil hasta mediados de los años 50, es un acontecimiento poco conocido que no dejó casi ninguna huella en el espacio físico, por su clandestinidad y por la violencia de la represión franquista. En Cantabria, las únicas « huellas » son los lugares de inhumación de los guerrilleros (fosas comunes o tumbas individuales), objetos de un homenaje discreto y luego más afirmado con la llegada de la democracia y la vuelta del exilio de los supervivientes. Estos últimos años están apareciendo nuevas « marcas » de memoria, que se caracterizan por la voluntad de hacer de la resistencia armada una herencia común, y se manifiestan en museos locales temáticos. Este artículo se propone examinar las distintas modalidades de esta « memorialización » de la resistencia armada, entre luto familiar, conmemoración política y patrimonialización.

Palabras clave: España, guerrilla antifranquista, historia, memoria, espacio, conmemoración, patrimonio, lugar de memoria

A la suite de la Guerre Civile espagnole et jusqu'au début des années 1950, plusieurs milliers d'hommes et quelques femmes prennent le maquis dans les zones rurales et montagneuses pour échapper à la répression qui s'abat sur le pays, et poursuivre le combat contre le régime franquiste. La partie occidentale de la Cantabrie constitue un de ces foyers de résistance, soutenu par le Parti Communiste Espagnol (PCE) en exil, favorisé par le relief montagneux des *Picos de Europa* et par l'appui d'une part non négligeable des populations rurales. La guérilla organisée en « brigades » y est particulièrement active dans la seconde moitié des années 1940, sans réussir toutefois à créer un soulèvement populaire, et la plupart des résistants, abandonnés par le PCE, seront finalement abattus par la Garde Civile ou exécutés à la suite de procès expéditifs.

Cette résistance armée n'a laissé que peu de traces dans la géographie cantabre, en raison de son échec, de sa nature clandestine et surtout de l'acharnement du régime à détruire toute forme d'opposition. Lorsqu'au début des années 80 les rares guérilleros survivants rentrent en Espagne après de longues années d'exil, plusieurs d'entre eux souhaitent réhabiliter leurs camarades (considérés jusque-là comme des « bandits » et des terroristes) et inscrire la mémoire de leur combat dans l'espace physique, à travers la « valorisation » de leurs lieux de sépulture et l'érection de monuments commémoratifs. Jesús de Cos Borbolla¹ (1928-2012) est l'un de ces « militants de la mémoire »,

¹ Né au sein d'une famille républicaine, Jesús de Cos Borbolla a été agent de liaison de la guérilla avant de prendre les armes en 1945 ; blessé, il se réfugie en France en 1947, d'où il continuera activement à militer contre le franquisme. Depuis son retour en Espagne en 1982, et jusqu'à sa mort en décembre 2012, il s'est consacré à la réhabilitation de la mémoire de la résistance antifranquiste, en particulier au sein de l'association *Archivo de la Guerra y el Exilio* (AGE). Il a réuni en un volume ses mémoires et celles de plusieurs de ses compagnons, ainsi que des notices biographiques sur tous les résistants de Cantabrie : *Ni bandidos, ni vencidos. Memorias de una gesta heroica. La*

soucieux de rendre aux lieux de la résistance leur signification historique et leur valeur mémorielle. Son engagement rencontre les tentatives récentes de « patrimonialisation » de l'héritage antifranquiste en Cantabrie occidentale à travers un projet muséographique sur la résistance armée.

DU « LIEU DE MÉMOIRE » AUX TRACES ET MARQUES DE LA MÉMOIRE : CADRE THÉORIQUE

Le concept de « lieu de mémoire », forgé par Pierre Nora dans les années 80, vise à identifier les symboles fédérateurs de l'identité nationale ayant pour objectif de reconstruire une histoire consensuelle. Ce qui constitue ces lieux, selon Nora, est une interaction entre la mémoire qui vise à arrêter le temps et à fixer le souvenir, et l'histoire qui sans cesse transforme et remanie la mémoire. Le modèle topographique utilisé par l'historien relève avant tout de l'ordre métaphorique : le « lieu » est ici une notion abstraite qui désigne un objet à la fois matériel, symbolique et fonctionnel, qui cristallise la mémoire collective et sa transmission. Les apports de Pierre Nora à l'historiographie sont considérables : l'historicisation de la mémoire, le travail sur les représentations, la prise en compte du symbole comme élément central dans la construction de la mémoire sont autant de contributions fondamentales à cette nouvelle façon d'écrire l'histoire qui prend comme objet d'étude « non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois successifs »². Dans cet article, on s'arrêtera ainsi tout autant sur le contenu de la mémoire collective que sur les processus qui conduisent à sa mise en forme dans l'espace, autrement dit sur les strates de la construction des mémoires de la résistance armée.

Il est cependant permis de s'interroger sur la validité du concept de « lieu de mémoire » dans le cadre de cette analyse. Né dans la France de la fin des années 70 en réaction au sentiment de perte de la mémoire collective, ce concept est-il applicable à l'Espagne de la fin du XX^e siècle ? On assiste effectivement dans l'Espagne actuelle à un sentiment de disparition annoncée de plusieurs communautés de mémoire, en particulier celle des victimes du franquisme, parmi lesquelles les guérilleros et ceux et celles qui les ont soutenus : ce sentiment de perte a constitué un terrain propice à l'émergence du mouvement politique et social de « récupération de la mémoire historique », en même temps que de lieux supposés cristallisant cette mémoire menacée de disparition. Toutefois, cette rupture et ce sentiment de perte ne suffisent pas à affirmer l'existence dans le discours commémoratif espagnol de « lieux de mémoire » qui découleraient d'un accord sur la façon de dire l'identité collective et l'histoire nationale. Or, divers sentiments d'appartenance cohabitent de façon plus ou moins pacifique en Espagne, et rendent impossible une vision univoque et uniforme de l'identité nationale. D'autre

guerrilla antifranquista en Cantabria, Santander, édition de l'auteur, 2007. Cet article s'appuie principalement sur son témoignage oral et sur la visite des hauts-lieux de la guérilla en Cantabrie en sa compagnie, en novembre 2011.

² P. Nora, « Comment écrit-on l'Histoire de France? », *Les Lieux de mémoire*, tome III, Paris, Gallimard, 1993, p. 24.

part, cette dernière notion reste entachée de soupçon en Espagne car elle rappelle la politique identitaire du franquisme par laquelle des symboles et des mythes ont été imposés à l'ensemble du pays, devenant les armes d'une politique de la mémoire qui fonctionnait par exclusion voire par destruction et négation de l'Autre. La Guerre Civile, moment historique déterminant de l'Espagne contemporaine, reste un événement hautement polémique sur lequel il semble impossible de s'accorder, car il n'a rien perdu de sa dimension idéologique. Cette forte politisation du passé empêche la séparation entre passé et présent, hiatus nécessaire à la constitution des « lieux de mémoire ».

La parution des *Lieux de mémoire* de Nora a été saluée de manière plus ou moins enthousiaste par les géographes, pour qui l'usage même du terme de « lieu », vidé de son sens topographique, est discutable. De fait, l'appropriation et la vulgarisation du concept par les médias et le public ont immédiatement rattaché ces « lieux de mémoire » à des objets situés dans l'espace. Ce glissement sémantique n'est pas uniquement lié à un usage populaire de l'expression, il est lié au fonctionnement même de la mémoire qui a besoin de matérialité pour se construire et se transmettre, comme le rappelle Paul Ricœur :

Les choses souvenues sont intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu. C'est en effet à ce niveau primordial que se constitue le phénomène des « lieux de mémoire », avant qu'ils ne deviennent une référence pour la connaissance historique. Ces lieux de mémoire fonctionnent principalement à la façon des *reminders*, des indices de rappel, offrant à leur tour appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte.³

Paradoxalement, en mettant de côté la spatialité et la plasticité des lieux de mémoire, l'entreprise de Nora aboutit à une sorte de « fixation » de la mémoire, une « minéralisation » sous forme de monuments et d'objets symboliques qui arrêtent le temps et empêchent le travail de l'oubli. S'il prête attention à l'évolution de la mémoire, il ne s'intéresse pas à l'évolution de l'objet ou « lieu » qui lui sert de support : considérés comme symboliques avant que matériels, les objets devenus « lieux de mémoire » semblent désormais immuables. Or, si on les considère dans leur dimension matérielle, ils sont soumis à la nécessaire transformation de tout objet situé dans l'espace, en raison d'actions humaines (préservation, destruction, recouvrement, etc.) ou simplement en raison du passage du temps : cette transformation n'est sans doute pas sans influence sur les contenus de la mémoire collective qui s'y attache.

La géographie sociale (en particulier à travers les travaux récents de Fabrice Ripoll et Vincent Veschambre⁴) s'est également penchée sur la notion de trace, en y associant

³ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Points Seuil, 2000, p. 49.

⁴ V. Veschambre, *Traces et mémoires urbaines, enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la destruction*, Rennes, PUR, 2008 (en particulier l'introduction « Autour du patrimoine et de la mémoire : des enjeux d'appropriation et de

une réflexion sur la mémoire et son rapport avec les territoires, à travers l'idée de « marquage de l'espace », définie comme « une action matérielle sur l'espace qui consiste à produire des signes ». Ces signes sont associés à un signifiant (un support matériel) et à un signifié (le message transmis). Ce qui se joue dans ce processus de marquage symbolique et matériel de l'espace est la visibilité, l'existence et le positionnement social des individus et des groupes (qu'il s'agisse de l'ensemble de la société ou de composantes de celle-ci), voire une revendication d'appropriation du territoire : celle-ci peut être d'ordre juridique (affirmer une appartenance) ou d'ordre symbolique (affirmer une domination, revendiquer un attachement affectif...). En ce qui concerne l'Espagne du XX^e siècle, l'illustration la plus évidente de ce processus d'appropriation est le marquage du territoire par le régime franquiste immédiatement après sa « conquête », par le biais d'une multitude de monuments aux morts (« *A los Caídos* ») érigés dans tout le pays, en parallèle avec la destruction systématique de tout élément rappelant le républicanisme et le libéralisme politique. Fabrice Ripoll parle de « marquage identitaire », qui « exprime un rapport (social) à l'espace marqué »⁵. La marque est perçue comme une forme de signature, une façon, pour un groupe ou un individu, de faire valoir sa présence et son existence. Elle participe également à la construction d'une mémoire. Ainsi, un groupe peut investir un espace en y laissant des traces matérielles ou en « marquant » les esprits et les mémoires.

Pour clarifier encore la notion de marquage de l'espace, Veschambre et Ripoll ont établi une distinction importante entre trace et marque, deux modalités de ce marquage. La trace renvoie au passé et à l'histoire, elle est anonyme (elle fait référence à un événement ou une activité plutôt qu'à un acteur) et non intentionnelle, elle peut être identifiée, réinvestie, mise en valeur ou effacée. Au contraire, la marque fait référence au présent, elle est signée et intentionnelle et renvoie donc à un acteur défini, elle peut être entretenue ou dégradée, voire détruite. Le marquage de l'espace consiste tout à la fois en la production *ex nihilo* de marques et/ou le réinvestissement de traces (qui, une fois réinvesties et appropriées, fonctionnent alors comme des marques).

LE CIMETIÈRE : PLEURER LES VICTIMES ET CÉLÉBRER LES HÉROS

La mémoire de la résistance antifranquiste s'est principalement organisée en Cantabrie occidentale autour de ces trois lieux significatifs que sont les tombes et fosses communes, le monument, enfin, plus récemment, le musée. À travers trois exemples, nous tenterons de saisir ce que nous « disent » ces lieux dans lesquels se lient des représentations du passé, des attentes vis-à-vis du présent et des espoirs tournés vers le futur.

marquage de l'espace », p.7-15) ; F. Ripoll, « Réflexions sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace », dans T. Bulot et V. Veschambre (coord.), *Mots, traces et marques. Dimension spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.15-36.

⁵ F. Ripoll, « Réflexions sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace », *op.cit.*, p. 22-23.

Le petit cimetière de Potes⁶ est un endroit calme qui bénéficie d'un panorama exceptionnel sur les *Picos de Europa* ; il est aujourd'hui un lieu de deuil devenu un lieu d'hommage à un homme considéré tantôt comme une légende, tantôt comme un héros solitaire, mais dont le nom reste indissolublement lié à cette petite ville de l'ouest de la communauté de Cantabrie. Juan Fernández Ayala, plus connu sous le nom de « Juanín », est né en 1917 à Potes. Membre des Jeunesses Socialistes Unifiées (JSU) et combattant républicain pendant la Guerre Civile, il est fait prisonnier et condamné à mort, mais sa peine est commuée en douze années de prison. Il bénéficie en 1943 d'une mesure d'amnistie qui lui concède une mise en liberté surveillée : il doit se présenter plusieurs fois par semaine à la Garde Civile, mais ces visites se terminent généralement en séances de torture car les autorités essaient de lui soutirer des informations sur le *Socorro Rojo Internacional*. Ne supportant plus les coups et les brimades continues, il prend le maquis en juillet 1943 et entre en contact quelques mois plus tard avec la Brigade *Machado*, tout en gardant une certaine indépendance. En février 1952, alors que seuls quelques rares guérilleros subsistent dans les montagnes, il est rejoint par Francisco Bedoya Gutiérrez, et tous deux commettent plusieurs enlèvements, vols et attaques à main armée. Juanín est abattu par la Garde civile le 24 avril 1957 (Bedoya ne lui survivra que huit mois), et sa mort est bruyamment célébrée dans la presse locale⁷. Son corps est exposé sur la place du marché de Potes, puis une nouvelle fois dans le cimetière : par cet acte, les autorités entendent tout à la fois magnifier l'action de la Garde Civile, et briser le mythe « Juanín » encore très vivace. Son corps est ensuite jeté dans un coin du cimetière qui servait de fosse commune, mais sa famille parviendra cependant à le faire enterrer dignement. Sur sa tombe, les fleurs n'ont jamais manqué : une forme d'hommage qui s'est retrouvé dans bien des endroits de la géographie espagnole, soit sur des fosses collectives (dans les cimetières de Valence, Oviedo, Santander, etc.), soit sur le lieu de mort supposé d'un personnage connu (par exemple Federico García Lorca). Cet hommage floral, geste clandestin jusqu'en 1975, constituait aussi une forme de défi aux autorités et de déni de la mémoire officielle imposée.

Après leur retour d'exil, dans les années 80, les anciens compagnons de Juanín (Felipe Matarranz et Jesús de Cos Borbolla en particulier) constatent que la famille a choisi d'installer une croix sur sa tombe, avec la simple inscription « D. E. P. Juanín Fernández. 24-IV-1957 » : des marques religieuses et une absence d'allusion à son passé militant qui déplaisent aux guérilleros survivants, pour qui cette croix ne respecte pas les convictions athées de Juanín et son engagement politique. En 2001, Jesús de Cos parvient à faire installer une plaque commémorative sur le mur qui jouxte la tombe. Le texte

⁶ Les informations qui suivent proviennent pour la plupart de ma visite du cimetière de Potes en compagnie de Jesús de Cos Borbolla, le 18 novembre 2011.

⁷ La mort de Juanín est ainsi annoncée à la Une des deux grands quotidiens régionaux : « Avec la mort de Juanin le banditisme est extirpé de la région » (*Alerta*, 26/04/1957), « Ces dernières années, un groupe de malfaiteurs provoquait l'inquiétude dans notre province » (*El Diario montañés*, 25/04/1957)

inscrit sur la plaque se distingue par son contenu politique et polémique, fondé sur une polarisation fasciste/ antifasciste, tout en replaçant le combat et la mort de Juanín dans son contexte historique précis :

Aquí yacen los restos mortales del guerrillero antifascista Juan Fernández Ayala « Juanín », miembro de la VI Brigada Guerrillera Cantabro-Astur « Ceferino Machado », muerto en un encuentro con las fuerzas represivas franquistas el día 24 de abril de 1957 en Vega de Liébana.

Tus compañeros, familiares y amigos jamás te olvidarán.⁸

Cette épitaphe est suivie d'un texte de Jesús de Cos qui fait de Juanín l'emblème universel de tous les résistants contre la tyrannie :

Guerrilleros que luchasteis para que los ideales de justicia, libertad, igualdad y fraternidad universales se convirtiesen en realidad,

Os torturaron, os hirieron, os dieron muerte, pero jamás claudicasteis ni os doblegaron.

Que vuestro ejemplo de sacrificio y abnegación sirva siempre de guía para luchar contra todas las dictaduras y tiranías.⁹

Ainsi la tombe, lieu de la mémoire d'un individu (une mémoire généralement restreinte au seul cercle familial et amical), devient-elle le lieu de la mémoire d'un collectif (les résistants) qui implique l'ensemble du peuple¹⁰ espagnol, voire tous les peuples du monde. En redonnant au personnage sa condition de sujet historique et social, les épitaphes modifient l'image mythique de Juanín transmise par la mémoire populaire, qui a paré le guérillero de qualités ou au contraire de perversités extrêmes¹¹. Ces textes affichent clairement une volonté d'éviter le paradigme de « victimes » pour préférer celui de combattants et résistants contre une dictature illégitime.

Le cimetière de Potes est un lieu de mémoire à plusieurs titres : outre la tombe de Juanín, s'y trouvent deux fosses non signalées et paradigmatisques des conflits de mémoire, l'une à l'intérieur datant de la Guerre Civile, l'autre à l'extérieur, creusée en 1952.

⁸ « Ci-gisent les restes du guérillero antifasciste Juan Fernández Ayala "Juanín", membre de la VI Brigade Guérillera Cantabro-Astur "Ceferino Machado", mort lors d'un affrontement avec les forces de répression franquistes le 24 avril 1957 à Vega de Liébana. Tes camarades, parents et amis ne t'oublieront jamais. »

⁹ « Guérilleros qui avez lutté pour que les idéaux de justice, de liberté, d'égalité et de fraternité universelles deviennent réalité, vous avez été torturés, vous avez été tués, mais jamais vous n'avez trébuché ni ne vous êtes soumis. Que votre exemple de sacrifice et d'abnégation serve de guide pour lutter contre toutes les dictatures et tyrannies. »

¹⁰ J'emploie à dessein le terme de « peuple » en adoptant la perspective marxiste des résistants et de leurs « entrepreneurs de mémoire », et ce d'autant plus que le terme « nation » appliqué à l'Espagne est toujours très délicat et sujet à polémique.

¹¹ La légende voulait que Juanín ait conservé dans une grotte les tricornes des nombreux gardes civils qu'il aurait abattus ; une version totalement infondée, d'autant que des recherches récentes ont montré que Juanín est l'auteur d'un seul homicide, celui d'un sergent de la Garde civile qui l'avait surpris au cours d'un vol, en juillet 1953.

Comme dans bien des endroits, un des murs du cimetière a servi pendant la Guerre et l'immédiat après-guerre de mur d'exécution : une fosse commune y a été creusée pour enterrer les corps des condamnés. Mais d'autres défunts ont par la suite été inhumés au-dessus de la fosse : la famille du général Palacios Cueto, vétéran de la *División Azul* qui repose dans le « Panthéon des Hommes Illustres » de Ciriego (Cantabrie), y possède une concession. À deux reprises, une plaque sera apposée sur le mur pour rappeler les exécutions, mais la famille Palacios s'y oppose et la fera enlever, un refus qui, pour Jesús de Cos, est seulement motivé par des considérations idéologiques. Il s'agit donc d'un « non-lieu » de la mémoire où rien ne vient signaler la présence d'une fosse collective totalement occultée aux yeux du public, une de ces nombreuses « traces » de la répression qui n'ont pas encore été étudiées et documentées.

Au pied du mur d'enceinte, à l'extérieur du cimetière, ont été enterrées dans une fosse (également invisible pour le passant) les cinq victimes du « crime de Tama ». Le 20 octobre 1952, trois guérilleros de la Brigade *Machado* trouvent refuge chez Dominador Gómez Herrero et sa femme Mari Carmen de Genara, collaborateurs fidèles de la résistance armée, à Tama (sur la commune de Cillorigo de Liébana). Mais la maison est encerclée par une douzaine de gardes civils qui ouvrent le feu et lancent des grenades par les fenêtres. Les guérilleros répliquent et tuent le sergent José Sanz Díaz qui commandait l'opération. Les gardes parviennent alors à entrer dans la maison où ils assassinent les guérilleros Hermenegildo Campo Campillo « Gildo » et Joaquín Sánchez Arias (le troisième guérillero a réussi à s'enfuir), de même que le couple qui les hébergeait et leur fille Emilia âgée de 18 ans. Les corps sont emmenés sur une charrette jusqu'au cimetière de Potes, et la Garde civile oblige Valeriana Alles (jeune habitante de Bejes, emprisonnée pour avoir aidé des guérilleros)¹² à effectuer la reconnaissance des cadavres qui sont ensuite jetés dans une fosse près de la porte du cimetière sans que leur décès soit consigné dans les registres civils. Pour que cet épisode ne tombe pas dans l'oubli, une plaque commémorative a été inaugurée en 2003, non pas à l'emplacement de la fosse, mais à côté de la tombe de Juanín, ce qui permet de relier directement ce crime à la répression de la guérilla, et redonne aux collaborateurs de la résistance toute leur place aux côtés des guérilleros en armes. Outre le rappel des noms des cinq victimes et les circonstances de la mort, l'épitaphe comporte un poème acrostiche aux accents mythiques que l'écrivain cantabre Antonio Casares a composé pour l'occasion :

Héroes en tiempos de trágicos tiranos
 Épicos son sus actos, y aunque anónimos, bravos
 Repartieron el fuego divino a los humanos,
 O prefirieron morir a ser esclavos.

¹² J'ai rencontré Valeriana Alles (aujourd'hui décédée) dans sa maison de Bejes en novembre 2011 ; traumatisée par les tortures qu'elle a subies en raison de sa collaboration avec la guérilla, elle ne souhaitait plus témoigner de ces événements.

Ellos, que son la luz en nuestro mundo oscuro,
Son las manos que abren las puertas del futuro.¹³

Cet exemple du cimetière de Potes montre qu'à travers le marquage de l'espace, les cimetières peuvent se voir attribuer de nouvelles significations : au-delà du deuil privé restreint à la sphère familiale, vont se manifester d'autres rapports à la mort, matérialisés par des plaques, des monuments et des rassemblements destinés à remémorer des faits, à les commémorer ou à les dénoncer.

LE MONUMENT : MARQUER LES LIEUX EN L'ABSENCE DE TRACES

Lorsque Jesús de Cos a cherché un lieu pour élever un monument à la Brigade *Machado* (aussi connue comme *Brigada de los Picos de Europa*)¹⁴ dont il avait fait partie, le village de Bejes s'est immédiatement imposé pour diverses raisons. Les trois chefs successifs du groupe, Mauro Roiz Sánchez, Ceferino « Machado » Roiz Sánchez et Santiago Rey Roiz, en étaient originaires, de même que plusieurs de ses membres et de nombreux collaborateurs. Bejes était au cœur de leur zone d'action qui couvrait toute la partie occidentale de la Cantabrie. C'est également dans ces parages que quatre guérilleros de la Brigade *Pasionaria*¹⁵ ont réussi à entrer en contact avec le groupe de Ceferino Machado en mars 1946. Pour les résistants qui connaissent bien la montagne, Bejes se trouve à un carrefour entre des chemins venant de Santander, des Asturies, de Palencia, et de la côte atlantique (La Franca, La Borbolla) où les guérilleros se réfugiaient fréquemment en hiver. Contrairement à bien des monuments élevés à la mémoire des guérilleros antifranquistes, celui de Bejes est lié à l'action plutôt qu'à la tragédie et au deuil (même si huit de ces résistants ont été abattus aux alentours du village) ; toutefois, la dispersion des corps des guérilleros de la Brigade *Machado*¹⁶ fait de ce monument un lieu de recueillement comparable à un cénotaphe qui, comme l'écrit le sociologue Jean-Didier Urbain, est indispensable pour représenter des défunt dont le corps n'a pas été retrouvé ou identifié :

Sans ce geste de fixation, le monument funéraire ne remplirait pas son rôle. Face au vide que laisse le cadavre introuvable, même le cénotaphe – tombeau du marin perdu en mer, du mineur enseveli, du soldat disparu au front – vise à instaurer une netteté

¹³ « Héros aux temps de tragiques tyrans / Épiques sont leurs actes, et bien qu'anonymes, braves / Ils ont distribué aux humains le feu divin, / Ou ont préféré mourir plutôt qu'être esclaves. / Eux, qui sont la lumière dans notre monde obscur, / Sont les mains qui ouvrent les portes du futur. »

¹⁴ La Brigade *Machado*, qui a regroupé plus d'une quarantaine d'hommes, s'est formée à partir de 1941 dans la partie occidentale de la province de Santander ; elle était constituée de socialistes, communistes et anarchistes, et s'est maintenue jusqu'au début des années 50.

¹⁵ Composée d'une quarantaine d'hommes armés et préparés par le PCE en France, la Brigade *Pasionaria* franchit les Pyrénées en février 1946.

¹⁶ Les corps de beaucoup d'entre eux ont été purement et simplement laissés à l'abandon dans des champs ou dans la montagne (par exemple « Madriles »), d'autres ont été enterrés dans des fosses communes, quelques-uns enfin ont pu être récupérés par les familles.

en arrachant le disparu au flou de l'égarement. Au terme d'un rapatriement symbolique qui le relocalise, sa fonction magique ou incantatoire consiste à restaurer la présence du mort en arrimant son souvenir à la réalité d'une trace, d'un lieu et d'un signe : à assimiler son absence à la présence d'un objet qui conteste la disparition du disparu, en assignant sa mémoire à résidence.¹⁷

Le monument érigé en 2008 se trouve environ 500 mètres avant l'entrée du village et en contrebas de celui-ci, à un carrefour : il bénéficie d'une bonne visibilité, toutefois il faut signaler que la petite route de montagne qui y mène dessert uniquement Bejes et se termine en cul-de-sac, elle est donc très peu fréquentée, surtout l'hiver. Le choix de l'emplacement a été dicté par le pragmatisme et par la crainte d'une action de vandalisme, comme nous l'a rappelé Jesús de Cos : « Me dije que si es terreno común lo van a robar... entonces a ver si un vecino quiere dar un pequeño terreno. Y lo hizo Valeriana que fue enlace de la guerrilla y encarcelada y torturada por ello »¹⁸. L'ancien agent de liaison Alejandro Narganes Alles (décédé en décembre 2011) a également contribué à l'érection de ce monument.

Il s'agit d'un monolithe de granit d'environ deux mètres de haut et un mètre de large, qui porte sur ses deux faces deux plaques gravées. D'un côté, se trouve une liste de vingt noms de guérilleros de la Brigade *Machado* « assassinés par les forces de répression de la dictature franquiste » qui se conclut par cette épitaphe :

Hubo algunos hombres libres, bravos
que no se sometieron al fascismo
y se fueron al monte a dar ejemplo :
prefirieron morir a ser esclavos.¹⁹

Sur l'autre face a été placée par la suite la liste des quarante-quatre noms ou pseudonymes des membres de la brigade *Machado*. Comme sur bien des monuments à la guérilla, la phrase « ¡ Jamás olvidaremos vuestro sacrificio ! » trahit la présence des survivants de la résistance armée (en l'occurrence Jesús de Cos et Alejandro Narganes qui « signent » le monument) ; pour eux, il s'agit d'un « devoir moral », d'une question de « fidélité à [leurs] compagnons et à toutes les victimes du franquisme »²⁰. Pour renforcer la signification du monument, Jesús de Cos souhaitait y voir un élément figuratif ; en 2011 il fait ajouter au-dessus du monolithe une silhouette de guérillero, d'environ dix

¹⁷ J.-D. Urbain, « Deuil, trace et mémoire », *Les Cahiers de médiologie*, n°7, 1999, Gallimard, p.195-205, disponible sur http://mediologie.org/collection/07_monuments/urbain.pdf [consulté le 16/05/2013].

¹⁸ « Je me suis dit que si c'était sur un terrain communal il allait être volé... donc j'ai cherché si un voisin voulait donner un petit terrain. Et c'est Valeriana qui l'a fait, elle qui a été agent de liaison de la guérilla, et emprisonnée et torturée à cause de cela. » Entretien avec Jesús de Cos Borbolla, Santa Cruz de Bezana (Santander), 17/11/2011. Il s'agit de Valeriana Alles Rey, que j'ai déjà mentionnée au sujet du cimetière de Potes.

¹⁹ « Il y a eu quelques hommes libres, braves, qui ne se sont pas soumis au fascisme, et sont partis dans la montagne pour donner l'exemple : ils ont préféré mourir plutôt qu'être esclaves ».

²⁰ Entretien avec Jesús de Cos Borbolla et Alejandro Narganes Alles, Bejes, 18/11/2011.

centimètres de haut, qui veille sur le drapeau républicain tricolore. La présence de cette figure rend le message plus explicite et permet d'éviter la distanciation excessive du public face à des événements qui seraient jugés trop abstraits.

Un acte d'hommage est convoqué tous les ans, le premier week-end de mai, par le collectif *Archivo Guerra y Exilio* (AGE)²¹ et la CNT locale, auxquels s'associe l'association basque *Abaztuak 1936-1977*²². Cette commémoration est l'occasion de raviver le souvenir de la guérilla attaché au monument, afin que celui-ci ne perde pas sa signification, tout en matérialisant la continuité d'une identité « antifasciste » à travers les années. Ces deux dimensions sont perceptibles dans le discours que Jesús de Cos Borbolla prononce lors de la commémoration du 6 mai 2009 devant le monument :

Hoy, nuevamente, nos reencontramos aquí para honrar la memoria de nuestros compañeros y compañeras de lucha, que sacrificaron sus vidas por una causa general antifascista que nos atañe a todos, a aquellos que estamos motivados y movilizados por alcanzar una sociedad más justa, más humana, otro mundo diferente, donde prevalezca la Justicia, la Libertad, la Igualdad, y la Fraternidad en el planeta que habitamos. [...] Hago un llamamiento general, especialmente al pueblo de Bejes, para que los tengan siempre en la memoria viva de sus recuerdos, por su ejemplar y singular dedicación en la lucha que nos concierne a todos, para reconquistar las incipientes instituciones republicanas que vilmente nos arrebataron los sublevados fascistas en connivencia con toda la reacción internacional, capitaneada por los nazis.²³

L'utilisation récurrente d'un « nous » qui englobe les témoins et les générations suivantes contribue à renforcer la fonction identitaire de la commémoration, qui se manifeste également dans l'aspect festif et informel de la cérémonie. Quelques semaines avant la date sont lancées des invitations sur divers sites Internet (en particulier le blog de l'AGE), rédigées sur un ton plus amical que formel ; la cérémonie se clôt chaque année par un « repas fraternel » et un concert de musiques traditionnelles. L'association basque *Abaztuak* est toujours présente, de même que Floren Dimas Balsalobre, fondateur de l'association pionnière *Amigos de los Caídos por la Libertad de Murcia*. Bejes apparaît alors comme un lieu de retrouvailles amicales entre des collectifs aux objec-

²¹ Le collectif *Archivo de la Guerra y del Exilio*, créé en 1997, rassemble la plupart des guérilleros survivants, ainsi que des enfants de l'exil républicain et des anciens des Brigades Internationales ; il lutte pour la réhabilitation juridique, politique et morale des combattants antifranquistes.

²² Crée en novembre 2005, cette association (dont le nom signifie en basque « oubliés ») a pour objectif la « récupération de la mémoire historique » et la réhabilitation des victimes du franquisme au Pays Basque, en Navarre mais également dans toute l'Espagne, à partir d'un positionnement politique proche du PCE.

²³ « Aujourd'hui, de nouveau, nous nous retrouvons ici pour honorer la mémoire de nos compagnons et compagnes de lutte, qui ont sacrifié leurs vies à une cause générale qui nous concerne tous, nous qui sommes motivés et mobilisés pour obtenir une société plus juste, plus humaine, un monde différent, où prime la Justice, l'Égalité, la Fraternité sur la terre que nous habitons. [...] Je lance un appel général, et particulièrement aux habitants de Bejes, à les garder toujours dans la mémoire vivante des souvenirs, en raison de leur dévouement exemplaire et singulier dans la lutte qui nous concerne tous, pour reconquérir les institutions républicaines naissantes que nous ont vilement arrachées les rebelles fascistes, en connivence avec l'ensemble de la réaction internationale, dirigée par les nazis » (je souligne).

tifs similaires. La parole est offerte à tous (même si celle des anciens guérilleros et agents de liaison est spontanément mise en valeur), de sorte que le monument de Bejes devient un lieu où la parole est libre, non formatée, et où la cérémonie n'entre pas dans un cadre institutionnel. La commémoration, espace-temps de sociabilité, matérialise ainsi le réseau de relations entre les sujets sociaux impliqués, les guérilleros, mais aussi les autres générations (les membres de l'association *Ahaztuak* sont relativement jeunes et appartiennent surtout à la génération des « petits-enfants »).

LE MUSÉE OU LA PATRIMONIALISATION DE LA MÉMOIRE

À l'extrême occidentale de la Cantabrie, tout près des Asturias, a été inaugurée en avril 2010 une exposition permanente sur la guérilla antifranquiste, intitulée *Maquis. Realidad y leyenda*. Il s'agit d'un des seuls musées en Espagne consacré à la résistance armée de l'après-guerre civile²⁴.

Cette zone qui s'étend de part et d'autre de la limite entre les deux provinces (marquée par le fleuve Deva) était une zone active de la guérilla, « quartiers d'été » de la Brigade *Machado* qui y bénéficiait de nombreux soutiens²⁵, mais aussi lieu du massacre de résistants socialistes asturiens sur la plage de La Franca en 1948. Le guérillero Felipe Matarranz « José Lobo » (aujourd'hui âgé de 97 ans) est originaire de La Franca ; le musée est installé dans le hameau de Estrada, sur la commune de Val de San Vicente (Cantabrie), à deux pas de la maison natale de Francisco Bedoya, compagnon de Juanín et dernier guérillero de Cantabrie. Les municipalités de Val de San Vicente (Cantabrie) et de Ribadedeva (Asturias) ont mis en œuvre ce projet dans le cadre d'un plan de développement touristique du Bajo Deva et Bajo Nansa. L'exposition trouve sa place dans la *Torre Estrada*, un monument des XII^e-XIII^e siècles, réhabilité depuis peu et classé *Bien de Interés Cultural* (BIC) ; de cette façon, plusieurs strates temporelles cohabitent dans un même lieu, ce qui institue la guérilla comme élément de l'histoire locale et de la mémoire collective (et non seulement de la mémoire privée).

L'exposition occupe deux étages. Le rez-de-chaussée situe la résistance armée dans l'espace et dans le temps, avec une grande carte murale (qui localise les trois « brigades » de guérilleros en Cantabrie) et différents panneaux expliquant l'évolution de la résistance armée : la genèse du mouvement de guérilla (1937-1939), l'organisation et la répression (1940-1944), les espoirs suscités par le contexte international (1944-1948), le « début de la fin » du mouvement (1949-1952), enfin l'achèvement de la guérilla, autour des figures de Juanín et Bedoya (jusqu'en 1957). À l'étage, une présentation thématique de la résistance armée ne craint pas de se confronter aux questions essentielles posées

²⁴ Il n'existe que deux autres petits musées de ce type, l'un en Catalogne (Castellnou de Bages) autour de la mémoire du guérillero libertaire Ramón Vila « Caracremada », et l'autre en Aragon (La Cerollera) ; tous deux ont été inaugurés en 2011.

²⁵ Selon le témoignage oral de Jesús de Cos Borbolla (Santander, 18/11/2011).

par les historiens : le rôle de la population, la dénomination des guérilleros (maquisards ? bandits ? fugitifs ?), le poids des légendes dans la perception de la guérilla, les méthodes violentes employées par les résistants... Des objets (armes, jumelles) et des photos cédés par des familles et des guérilleros (en particulier Felipe Matarranz) y sont également exposés, ainsi que deux mannequins d'un garde civil et d'un guérillero qui illustrent le propos. Dans l'ancienne chapelle du XII^e siècle est projeté le film documentaire *Voces de una lucha olvidada* (réalisé en 2010 par Belén Astorqui Hernández), qui relate l'évolution de la guérilla dans cette zone en s'appuyant sur les témoignages d'habitants de la région.

L'exposition a été conçue grâce à l'implication de l'historien local Antonio Brevers, auteur d'ouvrages sur l'épopée de Juanín et Bedoya²⁶. L'objectif de l'ensemble est clairement didactique : il s'agit de faire comprendre le passé et non de créer l'émotion ou la compassion envers des victimes. Si l'exposition évoque simultanément des échelles spatiales différentes en inscrivant la guérilla antifranquiste dans un contexte européen et local, il est toutefois regrettable que les autres mouvements de résistance armée contre le franquisme ne soient pas davantage évoqués, de sorte que la mémoire de la guérilla apparaît comme un héritage essentiellement local.

À l'exposition proprement dite s'est récemment ajouté un itinéraire de découverte historique et littéraire en proposant de parcourir les lieux qui ont inspiré le roman *La mujer del maquis*, écrit par la journaliste Ana R. Cañil²⁷ ; il s'agit d'une vision romancée des amours de Mercedes San Honorio « Leles » et de Francisco Bedoya. Le chemin d'une quinzaine de kilomètres traverse des paysages, des villages, des ruines décrits par le roman ; cet itinéraire offre une plongée non seulement dans une œuvre littéraire mais surtout dans l'atmosphère d'une époque. Il s'offre donc comme complément « émotionnel » à la visite de l'exposition.

Le petit musée de Val de San Vicente relève de cette nouvelle muséologie définie par l'*International Council of Museums* (ICOM) :

Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.²⁸

Le musée n'est plus le lieu cloisonné où s'établit une relation entre un objet (collection), un public (récepteur passif) et une autorité productrice (État, conservateurs, scientifiques) ; la nouvelle muséologie établit un lien entre un patrimoine (pluridisciplinaire,

²⁶ A. Brevers, *Juanín y Bedoya, los últimos guerrilleros*, Cloux editores, 2007 ; *La Brigada Machado*, Cloux editores, 2010.

²⁷ A. Ramírez Cañil, *La mujer del maquis*, Madrid, Espasa, 2008.

²⁸ Définition du « musée » élaborée par l'ICOM (article 3, section 1, 2007) servant de référence internationale, disponible sur <http://icom.museum/L/2.html> [consulté le 12/06/2013].

matériel et immatériel), une communauté (sujet et propriétaire légitime des biens à préserver) et un territoire (plus large que l'espace du musée proprement dit). La participation des habitants à l'élaboration de l'exposition, la présence complémentaire d'activités de découverte (en particulier la randonnée sur des sentiers de mémoire), témoignent de cette forme novatrice de « territorialisation » de la mémoire, davantage basée sur un patrimoine immatériel que matériel. Cet espace muséographique présente essentiellement des copies de documents et de photos, sans qualités intrinsèques mais vus comme des prétextes à parler, à se souvenir et à informer. De fait, la collection d'objets est extrêmement limitée, pour les raisons évoquées plus haut (nature même de la résistance clandestine, destruction des traces par les autorités, absence de souci de préservation des vestiges, etc.) ; seuls subsistent des objets du quotidien qui restent « muets » sans une mise en récit. L'essentiel n'est pas l'objet, mais la parole qui lui donne vie et sens. Priorité est donnée à la narration des faits, comme l'atteste l'importance accordée aux témoignages filmés.

Le musée de Val de San Vicente ne bénéficie que d'un niveau très modeste de moyens, de publics et d'ambition ; il ne possède pas de site Internet, ses créneaux d'ouverture sont très étroits (seulement le week-end et d'avril à novembre), et il ne fonctionne que grâce à l'implication bénévole de la population. Au niveau local, la « patrimonialisation » de la mémoire de la résistance armée semble réussie. Toutefois, la limitation temporelle, spatiale, thématique des expositions peut faire craindre la « territorialisation » excessive d'un musée qui semble conçu pour les habitants plus que pour les « étrangers », et la revendication d'un patrimoine exclusivement local et d'une mémoire repliée sur elle-même. Un des effets possibles de cette « territorialisation » est la perte de signification des événements du passé, ainsi qu'une tendance à sur-estimer ou sous-estimer leur portée, comme le signale Marie-Hélène Joly : « dans un discours dépourvu de perspective historique et d'échelle, les micro-événements prennent une importance démesurée »²⁹. D'autre part, cette exposition s'adresse à un public déjà averti, car le propos est souvent allusif, peu explicatif. Une présentation détaillée du régime franquiste et de ses méthodes eût, par exemple, été nécessaire pour comprendre non seulement dans quelles conditions mais surtout à quoi les guérilleros résistaient. En dépit de l'immense intérêt que présente ce musée, ses limites restreignent la portée des informations et du message qu'il souhaite transmettre.

Si « l'Histoire a changé de lieux », comme l'écrivait récemment l'historien Daniel Fabre³⁰, la mémoire de la résistance armée au franquisme a également « changé de lieux », d'acteurs, de formes de représentations spatiales. À la mémoire familiale et privée qui

²⁹ M.-H. Joly, « Les musées de la Résistance », dans J.-Y. Boursier (dir.), *Résistance et résistants*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 190.

³⁰ D. Fabre, « L'Histoire a changé de lieux », dans A. Bensa et D. Fabre, *Une Histoire à soi. Figurations du passé et localités*, Paris, éditions des Sciences de l'Homme, 2001, p. 13-41.

se cristallise autour de la tombe individuelle, succède à partir des années 1990 une « mémoire-témoignage » portée par les guérilleros survivants et matérialisée par des monolithes et des plaques commémoratives qui entendent rendre hommage à un collectif ; plus récemment, on assiste à l'éclosion d'une « mémoire-patrimoine » de la guérilla prise en charge par des associations et des pouvoirs publics à l'échelle locale, dont les lieux symboliques sont les musées et les « sentiers de la mémoire ».

Qu'il s'agisse des cimetières où reposent des guérilleros, des monolithes érigés en leur honneur ou bien des vestiges qui attestent leur présence passée et sont l'objet d'une valorisation, les marques de la mémoire de la résistance armée souffrent de plusieurs défauts : leur marginalisation (elles se situent loin des espaces de pouvoir politique, social, culturel et économique), leur territorialisation excessive (leur ambition et leur rayonnement ne vont guère au-delà d'une sphère régionale), et le caractère allusif du message transmis. Ces trois phénomènes sont liés à un « éclatement de l'espace » et favorisés par l'absence de convictions et de valeurs héritées et reconnues par l'ensemble de la société, autrement dit l'absence d'une mémoire partagée de l'antifranquisme.

Quel peut être l'avenir de ces lieux de mémoire de la résistance armée ? Si le mouvement de marquage et de valorisation de l'espace de la guérilla est trop récent pour être évalué de façon rigoureuse, on peut avancer ici quelques hypothèses. Actuellement, de nombreuses marques de la mémoire sont « portées » par les rares guérilleros survivants qui, comme Jesús de Cos Borbolla, se font fort de commémorer et rendre hommage à leurs anciens compagnons d'armes et aux populations qui les ont soutenus : leurs récits et les commémorations qu'ils organisent permettent de donner un sens aux lieux de deuil ou de lutte mis en valeur. Mais la disparition des derniers résistants peut faire craindre que ces marques deviennent des objets insolites dénués de signification, voire des « non-lieux » de la mémoire. Le deuxième risque, en l'absence de discours critique sur la résistance (favorisée par les récits victimaires ou hagiographiques), est de voir se créer des formes de représentations qui ne sont que des simulacres de mémoire, favorisant un processus de mise en scène spectaculaire fondée sur des stéréotypes, et transformant l'espace public en un espace publicitaire destiné à valoriser « l'image de marque » de certains promoteurs (associations, pouvoirs publics...). Dans ces conditions, il semble urgent de fonder des centres d'interprétation qui expliquent la résistance armée des années 1940 aux générations futures, au-delà des limitations imposées par un territoire régional et avec davantage d'ambitions et de moyens que les espaces muséographiques récemment ouverts. Une volonté politique forte et partagée est indispensable pour mettre en œuvre ce type de projets, afin d'insérer la résistance armée dans le récit historique national et donner à la lutte contre le franquisme toute sa légitimité historique.

La huelga general de octubre de 1931 en Cádiz y la pervivencia del mito de la violencia revolucionaria

JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ MOLINA

Universidad de Cádiz, Grupo de Investigación Historia Actual

ABSTRACT

To characterize as revolutionary any conflict in which the CNT intervened was one of the largest features of the Second Republic. An idea that was born during the confrontation of the anarcho-syndicalism with the Socialist Republican Government that has survived and permeates much of the historiography. This approach has been used both to describe the Republican years and extreme political and social conflict, to justify , by the action of violent extremism, the 1936 coup, and the war and revolution that followed his failure was everybody's responsibility. The result has been the survival of lies as truths that have converted into permanent ignorance these historical events. The article analyzes in the light of these premises, the general strike held in Cádiz in October 1931 demanding discounts on rentals. The conclusion from military documentary sources, is that it was not a revolutionary act, but a conflict with very specific social demands and limited in time. Consequently, its protagonists were characterized as « permanent revolutionary people » and as such, they suffered the Republican and Francoist repression and the political amnesia of the Spanish Transition.

Keywords: Spain, Andalusia, twentieth century, Second Republic, anarco-sindicalismo, franquist repression

RÉSUMÉ

Qualifier de révolutionnaire tout conflit dans lequel soit intervenue la CNT, est une des caractéristiques les plus répandues quand il s'agit de la Seconde République. Elle est née lors de la confrontation entre l'anarcho-syndicalisme et le gouvernement républicain socialiste, lui a survécu et imprègne une grande partie de l'historiographie. Cette approche a été utilisée à la fois pour décrire les années républicaines comme un conflit politique et social extrême, et pour justifier, du fait de l'action de l'extrémisme violent, que la responsabilité du coup d'État de 1936, ainsi que de la guerre et de la révolution qui suivirent son échec, était partagée par tous. Le résultat est qu'ont persisté des mensonges transformés en vérités et l'ignorance permanente des événements historiques. L'article analyse à la lumière de ces hypothèses, la grève générale d'octobre 1931, à Cadix, qui revendiquait une baisse des loyers. Il en conclut, à partir de sources documentaires militaires, qu'il ne s'agissait pas d'un acte révolutionnaire, mais d'un conflit portant sur des demandes

sociales très spécifiques et limitées dans le temps. Par conséquent, ses protagonistes ont été caractérisés comme « révolutionnaires permanents » et, en tant que tels, ont subi la répression républicaine et franquiste, et l'amnésie politique de la Transition démocratique espagnole.

Mots-clés : Espagne, Andalousie, XXe siècle, Deuxième République, anarcho-syndicalisme, répression franquiste

RESUMEN

82

Caracterizar como revolucionario cualquier conflicto en el que interviniere la CNT es una de las características más extendidas sobre la Segunda República. Una idea que, nacida durante el enfrentamiento del anarcosindicalismo con el gobierno republicano socialista, ha pervivido e impregnado gran parte de la historiografía. El planteamiento ha sido utilizado tanto para describir los años republicanos como de extrema conflictividad política y social, como para justificar, por la acción de extremismos violentos, que el golpe de Estado de 1936, y la guerra y revolución que siguieron a su fracaso, fue responsabilidad de todos. El resultado ha sido la pervivencia de mentiras convertidas en verdades y el permanente desconocimiento de acontecimientos históricos. El artículo analiza a la luz de estas premisas la huelga general que tuvo lugar en Cádiz en octubre de 1931 en demanda de rebajas en los alquileres. La conclusión, a partir de fuentes documentales militares, es que no fue un hecho revolucionario sino un conflicto con demandas sociales muy concretas y limitado en el tiempo. En consecuencia sus protagonistas fueron caracterizados como « revolucionarios permanentes » y, como tales, sufrieron la represión republicana y franquista y las políticas de amnesia de la Transición española.

Palabras clave: España, Andalucía, siglo XX, Segunda República, anarcosindicalismo, represión franquista

Francisco Franco, general golpista en 1936 y cabeza del régimen terrorista¹ que gobernó España durante cuarenta años, afirmó en su testamento que dejaba todo « atado y bien atado ». Quizás, en algunos aspectos, no haya sido así y tenga razón el político socialista Alfonso Guerra cuando dijo que a España no la conocía ni la madre que la parió. Sin embargo, hay otros en los que el pensamiento franquista sigue mayoritariamente vigente. Uno es la identificación de la Segunda República con violencia social y política. Otro, que la llamada Guerra Civil fue responsabilidad de « todos ». Por último que, todavía hoy, se siguen utilizando conceptos y términos nacidos durante la dictadura².

¹ La calificación como terrorista al régimen de Francisco Franco proviene del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. El que practica el terror es un terrorista.

² Sobre esta cuestión, ampliamente debatida en el mundo memorialista e historiográfico español, se puede consultar de forma general en J. Uría, « Asociacionismo y sociabilidad durante el franquismo » en M. Ortiz Heres (ed.), *Memoria e historia del franquismo: V Encuentro de Investigadores del Franquismo*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, p. 775-100.

Esta situación es derivada de los pactos sociales, culturales y políticos vigentes tras la muerte del dictador. En 1976 los pilotos, internos y externos, de la Transición española acordaron un régimen excluyente en lo político, continuista en lo económico y falto de justicia, verdad y reparación en lo que respecta a las responsabilidades del franquismo. Un pacto de silencio que incluyó la amnesia sobre el carácter terrorista de la represión realizada y la caracterización de la Segunda República como un intento de crear una democracia en una inmadura sociedad. Un proyecto fracasado por el acoso de las Españas extremistas y totalitarias³.

El resultado ha sido la pervivencia de mitos, de mentiras convertidas en verdades mediante su repetición y el desconocimiento del desarrollo de los acontecimientos. Este texto pretende ilustrar la cuestión a través del análisis de la huelga general que tuvo lugar en Cádiz, en octubre de 1931, en demanda de una rebaja del coste de los alquileres. Catalogada « revolucionaria », fue reprimida por el gobierno republicano-socialista del momento. En el verano de 1936 sus protagonistas, convertidos en resistentes al golpe de Estado, sufrieron, con todo su vigor, la política de terror practicada por los golpistas. Posteriormente, tanto en la historiografía franquista como en la actual, ha pervivido esa versión muy alejada a su auténtico desarrollo y significación.

SOBRE LAS TAREAS DE LA REPÚBLICA, EL GOLPE DE ESTADO DE JULIO DE 1936 Y SU INTERPRETACIÓN

La fiesta de la proclamación de la Segunda República reflejó las aspiraciones de una sociedad y el estado cadavérico de la monarquía en cuya defensa no salieron ni sus seguidores. Socialistas, políticos monárquicos con aspiraciones y hasta amplios sectores del Ejército abandonaron un barco que terminó hundiéndose al día siguiente de las elecciones municipales del 12 de abril de 1931⁴.

Múltiples fueron los problemas con los que tuvieron que enfrentarse las nuevas autoridades. Entre los más urgentes estuvieron los de su articulación representativa, política y sindical, hacer frente a una profunda recesión económica, modificar la estructura de la propiedad agraria en amplias zonas del territorio y cerrar la conformación del estado liberal burgués en aspectos tan básicos como la separación Iglesia-Estado y la creación de un sistema público de enseñanza. Una ardua tarea que requería el concurso del mayor número de protagonistas posible. En lo político el régimen republicano se estructuró en torno a grupos representativos de la burguesía y el obrerismo socialista.

³ El debate sobre la « tercera España » es ya antiguo. Se le atribuye la expresión a Salvador de Madariaga y se ha reactivado estos últimos años en paralelo al cuestionamiento de la Transición. Se pueden consultar J. J. Toharia, « La tercera España, 74 años después », *El País*, Madrid, 18-7-2010 y P. Preston, « Filiberto Villalobos y la tercera España » en R. Robledo Hernández (coord.), *Sueños de concordia : Filiberto Villalobos y su tiempo histórico, 1900-1955*, Salamanca, Caja Duero, 2005, p. 277-297.

⁴ Una visión en N. Towson, *El republicanismo en España, 1830-1977*, Madrid, Alianza, 1994.

Así se manifestó en la composición del gobierno provisional, las candidaturas a la elección de diputados constituyentes y la coalición de gobierno hasta septiembre de 1933.

Una conjunción que dejó fuera del proyecto a otras fuerzas tanto republicanas como obreras. En las elecciones de junio de 1931 ya hubo denuncias de que se habían utilizado prácticas caciquiles monárquicas⁵. De otro lado, la socialdemocracia pretendió ignorar el renacimiento de su competidor en el espacio obrerista : el anarcosindicalismo. Un panorama que si en lo político, mal que bien, avanzó hacia su estabilización, no ocurrió lo mismo en el mundo proletario. Excluir al anarcosindicalismo, que había protagonizado una década antes la introducción del « moderno » sindicalismo en el país, tuvo un alto coste⁶. En 1931 el país sufría una fuerte recesión y la hacienda nacional estaba en quiebra. Un contexto agravado por las propias políticas liberales gubernamentales y el boicot de una parte del empresariado. La conflictividad social aumentó en los sectores más afectados, en los que la CNT tuvo un mayor desarrollo⁷.

La presencia cenetista trastocó el proyecto republicano-socialista que hizo frente al reto con actitudes y actuaciones que tenían que ver más con las prácticas monárquicas que con las reformistas democráticas. Las reformas impulsadas desdeñaron la presencia de una fuerza que no sólo competía con éxito por el espacio representativo sino que tenía un proyecto finalista y modos de actuación muy diferentes. Desde el ministerio de Trabajo no se tuvo en cuenta esa realidad. Como en el caso de la extensión de los organismos corporativos de la Dictadura al mundo rural bajo el nombre de Jurados Mixtos⁸.

⁵ Sobre esta cuestión J. L. Gutiérrez Molina, « Viejo y nuevo caciquismo en los años treinta », *Trocadero. Revista de Historia Moderna y Contemporánea*, Cádiz, nº 5, 1993, p. 503-516. Un panorama más general en C. García García, « Elecciones y caciquismo durante la Segunda República en la provincia de Huelva », *Huelva en su historia*, nº 5, 1994, p. 485-522 y J. Prada Rodríguez, « Clientelismo y poder local en la Segunda República », en *Hispania Nova*, nº 11, 2013. También para otras regiones españolas, A. Díez Torre, « Guadalajara 1936, la primera crisis del caciquismo », en *Estudios de Historia Social*, nº 42-43, 1987, p. 289-305.

⁶ En mi opinión la entrada del sindicalismo de masas en España se produjo a finales de la década de los diez cuando la CNT transformó sus sociedades de oficio en secciones de Sindicatos Únicos que agrupaban a los gremios de un ramo industrial. Un desarrollo de este planteamiento en J. L. Gutiérrez Molina, « Anarquismo y movimiento obrero. El anarcosindicalismo español (1910-1975) », en C. Peñalva (coord.), *La Rosa Ilustrada. Trabada sobre cultura anarquista i llture pensament*, Alicante, Universidad, 2006, p. 19-46.

⁷ Una visión sobre esta cuestión en F. Comín Comín, « La crisis económica durante la Segunda República española (1931-1935) », *Mediterráneo Económico*, vol. 19, junio 2011, p. 77-94. Para como afectó a Cádiz, J. L. Gutiérrez Molina, *Crisis burguesa y unidad obrera. El sindicalismo en Cádiz durante los años treinta*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 1994.

⁸ Un acontecimiento ejemplar sobre esta cuestión la tenemos en lo ocurrido en la provincia de Sevilla en la primavera de 1932. En su campiña se produjo un choque frontal entre los sectores más radicales del anarcosindicalismo, ya en busca de la insurrección, y los del gobierno que buscaban su eliminación de las manos policial y legislativa encarnadas en los ministerios de Gobernación de Santiago Casares Quiroga y Trabajo de Francisco Largo Caballero. Un estudio de esta huelga y sus connotaciones en F. J. Carmona Obrero, *El Orden Público en Sevilla durante la II República (1931-1936)*, Sevilla, Ayuntamiento-Patronato del Real Alcázar, 2011, F. J. Giráldez Díez, *Un pueblo de la República. Montellano, 1931-1936*, Sevilla, Diputación-Ateneo de Montellano, 2009, J. A. Moreno Borrego, *Ilusiones defraudadas. Montellano, 1932*, Córdoba, Diputación de Sevilla, 2008 y J. L. Gutiérrez Molina, « Blas Infante y el anarquismo andaluz. Intervención y consecuencias de los sucesos de mayo de 1932 en Sevilla » en P. Ruiz-Berdejo Gutiérrez (ed.), *Actas*

Los anarcosindicalistas habían participado en las conspiraciones contra la monarquía y recibido expectantes a la república, pero sus aspiraciones eran mucho más profundas. Tampoco era una fuerza marginal, además, tenía elementos comunes con otros sectores populares. Durante la ola reivindicativa de los primeros meses del nuevo régimen tuvieron un papel protagonista que, en ocasiones, se manifestó en un « frente » con elementos burgueses descontentos con el rumbo de la República⁹. Fue el caso del federalismo y sus denuncias de carencia de democracia política. Tampoco hay que olvidar los sectores cenetistas cuyo horizonte era la acción revolucionaria. De hecho existió una compleja lucha interna por fijar el rumbo de la organización. Un proceso que se decantó a favor de los radicales en el otoño de 1932, cuando en 1931 el comité nacional era partidario de actuar de la mano del nuevo régimen¹⁰.

El reformismo republicano se encontró en la tesitura de impulsar, o no, su programa reformista frente a las resistencias reaccionarias, y apoyarse, o no, en los grupos que iban más allá de las aspiraciones y ritmos socialistas. Un dilema que el gobierno provisional no terminó de dilucidar. Entre las piedras que impidieron el camino de la hostilidad estuvieron los acontecimientos de Cádiz. En ellos quedó clara la intención gubernamental de afrontar los problemas sociales desde una perspectiva, principalmente, de orden público. Hubo otros como la « semana sangrienta » de Sevilla en julio o la huelga de la Telefónica. Las demandas obreras, sobre todo cuando las canalizaba la CNT, eran un problema de orden público y se las caracterizaba de « revolucionarias »¹¹. No fue sólo el gobierno republicano el que presentó aquellos años como presas de una continua alteración. La imagen de un anarquismo en revolución permanente formó parte del imaginario utilizado por los golpistas para justificar su actuación. Su litera-

⁹ del VIII Congreso sobre Andalucismo Histórico, Córdoba 25, 26 y 27 de septiembre de 1997, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1999, p. 373-390. Un análisis de conjunto para todo el país en G. Kelsey, *Anarcosindicalismo y Estado en Aragón (1930-1938). ¿Orden Público o Paz Pública?*, Madrid, Gobierno De Aragón-IFC-Fundación Salvador Seguí, 1994.

¹⁰ En junio de 1931, en las elecciones constituyentes celebradas, la CNT no organizó ninguna campaña abstencionista. La mayoría de los autores están de acuerdo en que sus afiliados acudieron a votar. También se produjeron contactos con el republicanismo federal y las llamadas candidaturas de « Defensa de la República ». Un espacio común fue el diario madrileño *La Tierra*. En el caso de Andalucía fue llamativo el apoyo de anarquistas, como Pedro Vallina, a la candidatura encabezada por el aviador Ramón Franco y el notario Blas Infante. Sobre estas cuestiones M. Losada Urigüen, « El movimiento de Jaca y Cuatro Vientos : Historia, memoria y movilización », en J. M. Ortiz de Oruñu Legarda, J. Ugarte Tellería y A. Rivera Blanco (coord.), *Movimientos sociales en la España Contemporánea*, Vitoria, AHA, 2006.

¹¹ Un análisis detallado de los procesos internos de la CNT durante estos meses en A. Díez Torre, *Orígenes del cambio regional y turno del pueblo. Aragón 1900-1938*, Madrid, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, 2 vols.

¹² Basta con echar una mirada a la prensa de aquellos meses. Hoy día, gracias a recursos electrónicos como <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> podemos hacer una búsqueda en este sentido y apreciar que fue un hecho nacional. Para su desarrollo historiográfico andaluz se pueden consultar desde diferentes perspectivas J. M. Macarro, *La Utopía Revolucionaria. Sevilla en la Segunda República*, Sevilla, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1985, D. Caro Cancela, *Violencia política y luchas sociales : La Segunda República en Jerez de la Frontera (1931-1936)*, Cádiz, Ayuntamiento de Jerez, 2001 y J. L. Gutiérrez Molina, *Crisis burguesa y unidad obrera. El sindicalismo en Cádiz durante la Segunda República*, Madrid, Madre Tierra, 1994.

tura está llena de recordatorios de la violencia de la vida cotidiana y la disolución de la autoridad estatal¹².

El golpe de Estado de julio de 1936 tuvo un carácter eminentemente clasista. Fue expresión de la lucha social que, desde 1931, se había intensificado. Que el reformismo republicano no satisficiera a parte de la sociedad no significa que no fuera recibido con hostilidad por los grupos económicos y sociales que ostentaban el poder. La perdida del poder municipal, la reaparición de la actividad sindical, el reformismo legislativo y los intentos de separar la Iglesia y el Estado fueron consideradas acciones intolerables que trastocaban modos de producción y de relación social considerados inmutables. La conspiración reaccionaria comenzó el mismo 14 de abril de 1931 y no paró hasta la sublevación militar de 1936¹³. Al fracasar provocó lo que pretendía evitar, la revolución, dio paso a un sangriento conflicto y creó un régimen terrorista en las zonas que ocupó.

Los golpistas consideraron que era preciso eliminar todo aquello – individuos, instituciones, organizaciones políticas, sindicales y sociales – que consideraban incompatibles con su *statu quo*. Una inmisericorde actuación terrorista llevó a la muerte a cientos de miles de personas, a la cárcel a otras tantas y al exilio a otro importante número. La rapiña, la delación, el trabajo esclavo y el terror se convirtieron en elementos constitutivos del régimen franquista. Entre sus principales enemigos, también lo fueron burgueses republicanos y masones, estaba el mundo obrero. Sus organizaciones quedaron disueltas, sus bienes confiscados y sus hombres y mujeres asesinados, encarcelados y perseguidos.

La represión se centró en aquellos que eran considerados irrecuperables. Fueron objetivo del ángel exterminador del poeta gaditano José María Pemán, quienes habían resistido al golpe o eran considerados iconoclastas¹⁴. En la capital gaditana quedaron inclui-

¹² Dos de estos autores son P. Moa y C. Vidal. Del primero se pueden citar *Los orígenes de la Guerra Civil española*, Madrid, Encuentro, 1999 y *La República que acabó en guerra civil*, Barcelona, Áltera, 2006. Del segundo *Checas de Madrid. Las cárceles republicanas al descubierto*, Madrid, Debolsillo, 2004 y, coautor con otro publicista de su orientación F. Jiménez Losantos, *Historia de España III. De la Restauración a la guerra civil*, Barcelona, Planeta, 2010. Sobre ellos E. González Calleja, «De campos, cárceles y checas : maneras de ver la represión durante la Guerra Civil y la posguerra», en *Revista de Libros*, nº 87, 2004, p. 6-8. Un análisis general de estos publicistas representativos de la pervivencia de las interpretaciones franquistas, y su aceptación por parte de la sociedad española, en A. Reig Tapia, *Anti-Moa*, Barcelona, Ediciones B, 2006 y F. Espinosa, *El fenómeno revisionista o los fantasmas de la derecha*, Badajoz, Los Libros del Oeste, 2005.

¹³ Un sintético y esclarecedor texto sobre esta cuestión en el capítulo “La sublevación en marcha: los años republicanos” en F. Espinosa, *La Justicia de Queipo. Violencia selectiva y terror fascista en la II División en 1936. Sevilla, Huelva, Cádiz, Córdoba, Málaga y Badajoz*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 17-37. De este mismo autor un trabajo sobre una comarca concreta: *La primavera del Frente Popular. Los campesinos de Badajoz y el origen de la guerra civil (marzo-julio de 1936)*, Barcelona, Crítica, 2007.

¹⁴ El escritor gaditano (Cádiz 1897-1981), ligado por lazos familiares al mundo terrateniente gaditano, es uno de los máximos representantes del conservadurismo político y social desde la dictadura de Primo de Rivera. En 1936 apoyó de forma entusiasta al golpe, a cuya disposición se puso inmediatamente: fue presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado, el primer órgano administrativo de los golpistas, encargada de

dos los acusados de haber participado en octubre de 1931 en la huelga general durante la que, supuestamente, se atentó contra el coronel Enrique Varela Iglesias¹⁵.

COMO SE CONSTRUYE UNA HUELGA “REVOLUCIONARIA”

En Cádiz fueron muchas las expectativas que levantó la proclamación de la Segunda República. En ella, también, el renacer de la CNT gaditana adquirió caracteres geométricos¹⁶. Pero no fue el sindical el único campo en el que se enfrentaron reformismo republicano y sectores radicales de la sociedad española. Otro estuvo en el de reivindicaciones sociales como el abaratamiento de las subsistencias, la rebaja del precio de los alquileres y la paralización de los desahucios. Unas luchas en las que el anarcosindicalismo tenía una fuerte tradición. Baste recordar la creación de las Ligas de Inquilinos en los años finales de la década de los diez en ciudades como Sevilla o Barcelona¹⁷. Fue precisamente en la ciudad catalana en donde, en la primavera de 1931, nació una Comisión de Defensa Económica (CDE) cuya finalidad era la reducción del precio de los alquileres y subsistencias. En Cádiz se creó otra en verano que, con el apoyo de la CNT y de algunas sociedades de la UGT y Autónomas, convocó, fracasadas sus gestiones ante las autoridades gubernativas y patronales, una huelga general de 24 horas para el lunes 5 de octubre¹⁸.

Durante varias semanas se habían sucedido la recogida de firmas, entrevistas con las autoridades, el reparto de panfletos y mitines. Apenas consiguieron que el gobernador se comprometiera en rebajar el precio del cerdo y gestionar una entrevista con la directiva de la Cámara de la Propiedad. Poca cosa cuando lo que se planteaba era una reducción de los precios de los alimentos básicos y del 10% de los alquileres. El viernes 11 de septiembre, un acto celebrado en el local de la CNT congregó a más de cuatro mil

la depuración del profesorado. Como poeta y orador arengó desde las emisoras de radio y escribió *El Poema de la Bestia y el Ángel* (Zaragoza, 1938) al que se hace referencia.

¹⁵ José Enrique Varela Iglesias (1891-1951) fue uno de los más destacados implicados en el golpe de 1936, su auténtico director en Cádiz. Militar africano y de militancia Tradicionalista organizó la milicia armada «Requeté» y participó en la conspiración del general Sanjurjo en 1932. Sobre su actuación J. Núñez Calvo, *General Varela : Diario de operaciones 1936-1939*, Madrid, Almena, 2004.

¹⁶ Poco después de los sucesos gaditanos la CNT andaluza celebró su primer congreso en Sevilla con la asistencia de más de 200 delegados representantes de 317 672 trabajadores. Sobre este congreso J. L. Gutiérrez Molina, *Crisis burguesa y unidad obrera. El sindicalismo en Cádiz durante la Segunda República*, Madrid, Madre Tierra, 1994, p. 214-215.

¹⁷ Una visión general en Mercé Cortina, «Los primeros pasos en la lucha por la vivienda», <http://www.diagonalperiodico.net/Primeros-pasos-en-la-lucha-por-la.html%3Cb%20%3E>. Sobre las ligas de inquilinos de los años 1919-1923 se puede consultar, para Andalucía, C. Arenas Posada, *Sevilla y el Estado (1892-1923)*, Sevilla, Universidad, 1995 y J. L. Gutiérrez Molina, *La tiza, la tinta y la palabra. José Sánchez Rosa, maestro y anarquista andaluz (1864-1936)*, Granada, Tréveris, 2005, p. 69-104. Para Barcelona, T. Kaplan, *Ciudad roja, periodo azul. Los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso*, Barcelona, Península, 2003.

¹⁸ Para la huelga del 5 de octubre de 1931 he utilizado J. L. Gutiérrez Molina, «El mito del atentado contra el coronel Varela y la represión golpista del anarcosindicalismo gaditano (1931-1938)», en www.todoslosnombres.org/php/verArchivo.php?id=6245

personas que abarrotaron sus salones y la plaza en la que se encontraba. A su término se llamó a la huelga general.

La convocatoria fue un éxito. Desde primeras horas de la mañana numerosos trabajadores se concentraron en los lugares claves de la ciudad. Las tareas portuarias se paralizaron. También las de las demás industrias de la ciudad : el astillero, la fábrica de aviación y la Tabacalera. El comercio cerró salvo algunos cafés y bares. Hacia las once de la mañana la Guardia Civil comenzó a disolver a los grupos de trabajadores concentrados en las calles. Un adoquín rompió el cable del fluido eléctrico del tranvía que comunicaba la ciudad con sus extramuros. Fue el momento en el que, para las autoridades, comenzaron a actuar diferentes grupos de pistoleros. Por el contrario, para los convocantes de la huelga, fueron los guardias los primeros que dispararon al verse agredidos por una lluvia de objetos lanzados desde las casas.

En cualquier caso comenzó un tiroteo que las autoridades calificaron de intensísimo aunque las cuatro personas heridas lo fueron leves y por disparos de las fuerzas del orden, salvo el ayudante del coronel Enrique Varela. Al poco de iniciarse el enfrentamiento se oyeron disparos cerca de los cuarteles del Regimiento de Infantería. Un lugar estratégico: la única puerta de entrada y salida de la isla gaditana con el istmo que la une al continente. De nuevo se habló de intenso tiroteo. Aunque otra vez, los únicos heridos fueron paisanos y las fotografías de los edificios tiroteados mostraban mayores daños en los que fueron alcanzados por los soldados desde los cuarteles. Eso fue prácticamente todo. Los transeúntes se recogieron en sus casas y cierres y ventanas quedaron cerrados. Bastó la llegada de algunas nuevas parejas de guardias civiles para que renaciera la calma.

El gobernador ordenó la clausura de los centros de la CNT y el de un sindicato ligado al Partido Comunista. También comenzaron las detenciones. Soldados y guardias civiles se apostaron en las torres del Ayuntamiento y de la Puerta de Tierra para dominar las azoteas. Aunque la demostración de fuerza más importante se produjo anochecido. De acuerdo con las autoridades gubernativas Varela, forjado en la lucha colonial en África, ordenó salir dos compañías armadas de su regimiento que se dirigieron hacia el edificio municipal. Allí también se concentraron guardias civiles y agentes de vigilancia. Las fuerzas rodearon los barrios de Santa María y la Merced y la policía se adentró para registrar casa por casa. Durante dos horas sus calles y edificios fueron minuciosamente registrados. Terminado el peinado, las autoridades y algunos periodistas cruzaron sus calles hasta llegar al cuartel en donde fueron recibidos por los jefes militares. Después, la comitiva se dirigió hacia el lugar del supuesto atentado. Allí Varela les explicó lo ocurrido y ordenó que se levantara el cerco del barrio.

Al día siguiente Cádiz despertó todavía inquieto, desasosiego que aumentó al leer las alarmantes narraciones de la prensa. A toda página, *Diario de Cádiz* subtitulaba que

el « tiroteo incesante » del día anterior indicaba la presencia de « pistoleros profesionales ». También el vespertino *Noticiero Gaditano* hacía hincapié en la consideración de « revolucionaria » de la huelga. « Que a nadie ha sorprendido » apostillaba. La sensación de inseguridad la completaban los rumores, no confirmados, de que se había reproducido el tiroteo en la Puerta de Tierra y la cuesta de las Calesas, la numerosa presencia de guardias en las calles, de tiradores en las azoteas, las detenciones que se efectuaban y la persistencia de la huelga en importantes gremios.

Pero que estaba en marcha una revolución chocaba con la actitud de la dirección de la huelga. El paro se había acordado por 24 horas y el comité, reunido en el reservado de una taberna, redactó un escrito pidiendo la vuelta al trabajo. No fue esa la versión de la prensa local y de las autoridades. La reunión era del comité revolucionario y en ella se trataba de la continuación del conflicto y su extensión a otras localidades. La instrucción sumarial no pudo demostrar el carácter revolucionario de la huelga. Por el contrario, corroboró que los sindicalistas habían dicho la verdad. Cuando fueron detenidos el escrito ya lo tenía la prensa, que lo había insertado y no tenía otra interpretación que fuera que pedía que se reanudara el trabajo.

Por tanto existió una deliberada voluntad de transformar unos incidentes, ciertamente violentos, en un hecho revolucionario. Incluido un supuesto atentado contra Varela. Un elemento más de la confrontación entre las promesas reformistas republicanas y el anarcosindicalismo. Una huelga puntual terminaba convirtiéndose en un ensayo revolucionario con la intervención de pistoleros.

LA CAUSA 124/31

Al resultar herido un oficial del Ejército, fue el Juzgado Militar de la Base Naval de Cádiz el que se hizo cargo de las actuaciones. La Guardia Civil efectuó un atestado y el juzgado realizó las diligencias que encabezaron la Causa 124/1931 que instruyó el capitán de artillería Julio Ramos Hermoso¹⁹.

Según testigos presenciales había irrumpido en la plaza un numeroso grupo que huía de las calles cercanas al ayuntamiento. Los guardias civiles que protegían la vía del tranvía sufrieron el impacto de los objetos lanzados desde los balcones y dispararon sus máuseres mientras retrocedían. Tiros que les fueron devueltos con otros de pistola. Al oírse los disparos en el cuartel del Regimiento de Infantería, situado a unos 300 metros,

¹⁹ Causa 124/31 instruida por el supuesto delito de insulto de palabra y obra a fuerza armada contra los paisanos Andrés Fernando Macías García, Ambrosio García Bancalero y Guillermo Santaella Romanceiro. Archivo Histórico del Tribunal Territorial Militar Segundo (en adelante AHTTMS), Sevilla, Legajo 36/905 Fondo República. El capitán de Artillería Julio Ramos Hermoso era también abogado y se negó a secundar el golpe de Estado en julio de 1936. Fue detenido, procesado y expulsado del ejército. Todavía hoy su caso es utilizado en Cádiz por el complejo franquista para denigrar su actuación llamándole «cobarde». El consejo de guerra en Causa 197/36. AHTTMS, Sevilla Legajo 161-6550. Los insultos en <http://zizania.blogcindario.com/2010/08/00012-el-capitan-cobarde.html>.

Varela con algunos oficiales se dirigió hacia el lugar. En un lateral estaba un hombre caído. Al poco se destacó una persona que solicitó recoger el cuerpo. El coronel y los que le acompañaban cruzaron la plaza y en ese momento sonó el disparo que alcanzó al teniente.

La herida de Riaño fue presentada como en el vientre aunque el médico del Hospital Militar dictaminó que sólo existía una contusión superficial, un moratón. El proyectil y el arma eran de fabricación artesanal. A las pocas horas el propio teniente pidió el alta. La principal acción de los terroristas se desinflaba, pero para las autoridades era prioritario encontrar al « muerto vivo », como lo bautizó la prensa. Primero fue detenido Juan Mateo Arjona, un albañil expulsado de Larache, en el Marruecos español, por sus actividades obreristas y que tenía una intensa actividad en la CNT. Un guardia municipal creyó reconocerle. Entonces la principal preocupación judicial pasó a ser demostrar la existencia del complot.

La comisaría de policía remitió al juez los nombres de 22 detenidos entre los que figuraban los acusados de formar el supuesto comité revolucionario y otros que pertenecían a la directiva local cenetista o que la policía tenía como influyentes. De otro lado, el juez practicó un reconocimiento ocular para situar los lugares desde donde habían disparado contra centinelas y guardias civiles. Los vecinos sólo hablaron de pasos en las azoteas y negaron que hubieran disparado desde sus pisos que, en algunos casos, estaban destrozados por la fusilería de los centinelas y guardias. Después tomó declaración a los supuestos cabecillas de la insurrección. Todos negaron que hubiera existido intención alguna de declarar una huelga revolucionaria.

Llegado a este punto Julio Ramos consideró que tenía elementos suficientes para ordenar el procesamiento de seis de ellos y poner en busca y captura a otros tres. Pero recibió un varapalo : la persona identificada como el « muerto vivo » no lo era. Una testigo presencial aseguró que se llamaba Andrés Fernando Macías. Interrogado, reconoció que había sido él la persona caída, no para preparar una trampa a Varela, sino que tropezó y se quedó sin moverse, del miedo que tenía, hasta que alguien le levantó. Tampoco tuvo el juez mejor suerte con los responsables del supuesto movimiento revolucionario. Los cenetistas le enviaron un escrito recordándole que en la documentación incautada sólo hablaban de terminar la huelga y en absoluto de darle un carácter revolucionario.

Un mes después de los acontecimientos estaba clara la magnificación de lo ocurrido. El alarmismo desplegado no se correspondía con las investigaciones judiciales. Al contrario, la huelga había sido por 24 horas y convocada por la mayoría de las sociedades obreras de la ciudad. La intervención de un « ejército » de pistoleros profesionales no se vislumbraba por ningún lado. Los intensos tiroteos parecían haber sido sobre todo los disparos de soldados y guardias civiles. Hubo manifestantes con pistolas, pero no

se podía hablar de la batalla que habían dibujado los periódicos y las autoridades. Salvo el teniente Riaño, cuya gravedad e intencionalidad de sus daños iban diluyéndose, los heridos lo habían sido por las fuerzas del orden y no eran precisamente pistoleros, sino vecinos que estaban en sus casas o un niño que se cruzó por donde no debía.

En el auto que Ramos envió a Sevilla abandonó la idea de que se había producido un intento revolucionario y propuso el procesamiento de tres detenidos por « insultos de palabra y obra a fuerza armada ». Describió lo ocurrido como una sucesión de enfrentamientos armados y el disparo que alcanzó al teniente como un hecho circunstancial, como había dicho Varela. Sólo al final, casi de pasada, aseguró que las agresiones y los sitios escogidos indicaban la preparación de una huelga revolucionaria. Pero hasta esa referencia desapareció tras la intervención del auditor Bohórquez. El órgano central judicial militar en Andalucía se dio cuenta de que las diligencias, más que demostrar que se había disparado contra los cuarteles, lo que ponían de manifiesto eran los destrozos de las descargas de los soldados y el pánico del vecindario refugiado en las habitaciones interiores.

El jurídico de la División consideró que, sólo en el caso de los acusados de herir al teniente existían pruebas suficientes para procesarlos. Así se cerró un sumario iniciado con la pretensión de depurar un intento insurreccional y el atentado contra una importante autoridad militar. El globo se había pinchado. Cinco meses después de los sucesos eran otras las preocupaciones y nadie se ocupó de la puesta en libertad de la plana mayor del sindicalismo gaditano. Sin embargo, un paso más en el distanciamiento entre autoridades republicano-socialistas y sindicalistas, se había dado.

Tampoco la vista del consejo de guerra tuvo eco en la prensa. Apenas un recuadro en el que se insistió en el carácter revolucionario de lo ocurrido, a la vez que felicitaba las « brillantes » intervenciones de las partes. Estaba muy reciente la matanza de Casas Viejas²⁰, y sus derivaciones sociales y políticas, para remover un asunto que había quedado reducido a una agresión sobre cuyos detalles tampoco había que levantar demasiado la voz. La sentencia absolió a dos de los acusados y condenó a tres años de prisión al considerado autor directo de los disparos.

De esta forma se cerró la causa con la que se había pretendido descabezar a la CNT gaditana a los pocos meses de haberse proclamado la Segunda República. Para ello se catalogó una huelga limitada en el tiempo y con objetivos circunstanciales como un intento revolucionario. Un eslabón más de la cadena de desencuentros que terminaron por llevar al más duro enfrentamiento entre las nuevas autoridades y un importante sector de las clases populares españolas. Muchos de los detenidos y procesados tuvie-

²⁰ Sobre la matanza en la localidad gaditana en enero de 1933 la referencia general más reciente en G. Brey y J. L. Gutiérrez Molina (coord.), *Los sucesos de Casas Viejas en la historia, la literatura y la prensa*, Cádiz, Fundación Casas Viejas 1933, Diputación de Cádiz, 2011.

ron un importante papel en la vida local de los años treinta, representaban los aires de cambios que sacudían al país. A muchos de ellos los volvemos a encontrar en julio de 1936 como objetivos prioritarios de los golpistas.

LOS HOMBRES DE ACCIÓN DEL ANARCO-SINDICALISMO GADITANO

Entre la documentación de Cádiz conservada en el Centro Documental de la Memoria Histórica, procedente del Servicio Nacional de Recuperación de Documentos franquista se encuentran dos folios, con membrete de la Comisaría de Investigación y Vigilancia de la ciudad, en los que figura una confusa relación de nombres de personas consideradas « elementos dirigentes y hombres de acción » de la CNT²¹. Una de las listas que circularon aquellos meses por los centros represivos en la que aparecen los de los considerados, en 1931, más destacados anarcosindicalistas. La mayoría fueron asesinados.

Así ocurrió con los detenidos en octubre de 1931 : Vicente Ballester Tinoco, Celestino y José Alvarado Quirós, Antonio Carrero Armario y José Bonat Ortega. Otros lograron salvar la vida aunque pasaron años en prisión o escondidos. Por ejemplo José Lucero Ruiz y Félix Ortega Rúa. Juan Mateo Arjona, que había abandonado la ciudad, fue asesinado en Ceuta, donde se encontraba. De los procesados por los sucesos de octubre de 1931 sólo figura uno : Guillermo Santaella Romanceiro. También fue asesinado, como sus compañeros Ambrosio García Bancalero y Andrés Fernando Macías García.

Santaella fue detenido el 19 de julio y encarcelado en la prisión provincial. Allí permaneció hasta el 5 de septiembre en que fue entregado para ser, supuestamente, trasladado a la prisión de El Puerto de Santa María. Nunca llegó. Sus restos continúan hoy desaparecidos. García Bancalero logró ocultarse durante un par de meses. El 20 de septiembre de 1936 *Diario de Cádiz* informó que había sido detenido. Tres días más tarde se ordenó su traslado al penal portuense. También se quedó en el camino. Su cadáver apareció junto a la plaza de Toros. Sólo quedaba vivo Macías García, el « muerto vivo » del que tanto se había hablado.

Lo ocurrido en octubre de 1931 no lo habían olvidado los golpistas. Es más, mantuvieron la leyenda de que la huelga había sido revolucionaria, que un auténtico ejército de pistoleros se había adueñado del centro de la ciudad y que al coronel Varela le habían tendido una celada de la que milagrosamente había salido vivido. Por razones diferentes a las de las autoridades republicanas les interesaba presentar aquellos sucesos como un ejemplo del caos en el que se había vivido y a sus protagonistas como alimañas que merecían ser perseguidas hasta su completo aniquilamiento.

²¹ « Relación nominal de elementos dirigentes de la CNT y sus hombres de acción », Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, Sección Político Social, Cádiz, caja 5.

El publicista franquista Antonio Garrachón Cuesta lo recordó en 1938²² asegurando que « el arrojo del coronel Varela pudo costarle la vida, pues un mal sujeto, que se fingió muerto, disparó contra él ». Falsa descripción de lo ocurrido. Como falso era también que « el agresor del coronel siguió viviendo libre y tranquilamente al amparo de una política toda ella basada en cobardía y traiciones ». La única verdad que escribió fue que « con ocasión del movimiento libertador del 18 de julio pagó todos sus crímenes ». Aunque confundió al « muerto vivo » con el agresor, García Bancalero, sí tenía claro que ambos habían sido asesinados.

Andrés Fernando Macías García, trabajador de la empresa aeronáutica CASA, tuvo una importante actividad sindical. Aunque no contamos con ninguna referencia sobre su actuación durante las jornadas de julio, seguramente estuvo en el Gobierno Civil. De allí saldría a media tarde y estaría por las calles de la ciudad hasta el día siguiente en que la resistencia disminuyó con la llegada de las tropas africanas. Como otros tantos, es posible que durante los primeros días estuviera paqueando o participando en el desarme de guardias municipales y carabineros. Desde luego la policía fue a buscarlo inmediatamente pero no lo localizó. Acosado, terminó por pedir ayuda al padre de su compañera que mantenía relaciones amorosas con una matrona de El Puerto de Santa María. Esta acogió a Macías en su casa. Allí fue detenido y trasladado a Cádiz. Diez días más tarde su cadáver apareció en los alrededores de la plaza de Toros.

LA PERVIVENCIA DE LOS MITOS FRANQUISTAS DURANTE LA DEMOCRACIA

Una de las consecuencias de los pactos de la Transición ha sido la pervivencia de muchos mitos elaborados por los golpistas. En Cádiz, una ciudad ocupada desde un primer momento, se sigue hablando de « guerra civil » y de violencias revolucionarias anteriores y posteriores al golpe. Los años republicanos son sinónimos de caos, la resistencia a la asonada, un motín cuyo único fin era el incendio y el saqueo. Salvo excepciones suelen ser habituales los textos en los que no sólo se repiten estos tópicos sino que además destilan un tufo pro-golpista. Nunca derrotado, el fascismo español ha mantenido la cabeza alta ante cualquier intento de políticas de verdad, justicia y reparación. No duda en recordar la culpabilidad colectiva, reclamar el cumplimiento de los pactos de amnesia e impunidad de la Transición y negar los más elementales derechos humanos con el pretexto de que se reabren viejas heridas. ¿ Se atrevería alguien a decir públicamente que en la guerra de italianos y franceses con los régimenes fascistas de Mussolini y Pétain, todos fueron igualmente responsables de los hechos sangrientos que se desarrollaron ? Veamos un ejemplo.

El domingo 18 de julio del 2004 *Diario de Cádiz* insertó un artículo titulado « La historia de Antonio “El Malagueño”, una víctima del 18 de julio ». Su autor es Miguel García

²² A. Garrachón Cuesta, *De África a Cádiz y de Cádiz a la España Imperial*, Cádiz, Cerón, 1938, p. 35.

Díaz, historiador del mundo militar y colaborador habitual del periódico con artículos conmemorativos de esa fecha. El texto es un ejemplo de la pervivencia de la historiografía franquista, apenas está remozada con el uso de algunos términos « nuevos » y una frase final sobre las barbaridades compartidas por los dos bandos en esa « desgraciada contienda civil ». Por lo demás, el autor continúa manteniendo la idea de que el golpe fue necesario y estuvo justificado. Mientras que la defensa del orden constitucional no dejó de ser « una particular guerra contra el ejército ».

El artículo también se hace eco de instrucciones judiciales golpistas, en especial de la abierta contra las autoridades de la ciudad que resistieron en diversos edificios²³. Una conducta sobre la que el autor hace suya la interpretación golpista. La llegada de dos concejales a las dependencias de Radio Cádiz es una entrada « pistola en mano » y su alocución llamando a la defensa del régimen y a la resistencia una incitación a « saquear e incendiar el centro de la población y asesinar todos los militares que encontrasen ».

De la misma manera son calificados los enfrentamientos que se produjeron las horas siguientes a la sublevación y durante los que se incendiaron una veintena de comercios y casas, algunos edificios religiosos, fue destruida parcialmente la documentación de la Audiencia Provincial, se efectuaron registros, en busca de armas, en algunos domicilios particulares, y fueron desarmados y detenidos algunos oficiales del Ejército y carabineros. Ninguno de los cuales, fueran apresados por los defensores del gobierno civil o en las calles por « incontrolados », sufrió el menor daño. Por contra no es condonable, en la misma medida, la violencia ejercida por unos jefes y oficiales insubordinados, que habían sacado tropas armadas a las calles, sitiado edificios oficiales, disparado con armas pesadas contra ellos y la población civil, armado a grupos paramilitares y que aguardaban la llegada de nuevas fuerzas insubordinadas para terminar de hacerse dueños de la población y comenzar el sistemático exterminio de quienes consideraban sus adversarios.

No se trata de justificar ninguna violencia pero sí de establecer grados de responsabilidades en que se desatara y en su ejecución. Durante las apenas 24 horas en que la suerte de la ciudad estuvo indecisa, la única víctima de los defensores de la legalidad y de los llamados incontrolados fue un corneta que participaba en el sitio del Gobierno Civil²⁴. La represión golpista se cobró, al menos, una quincena de vidas en sus intentos de despejar las calles²⁵. En Cádiz no existieron operaciones militares, el desequilibrio fue tal que no hubo posibilidad de que la balanza cambiara de posición. Antes y ahora

²³ PS 86/36, AHTTMS, Legajo 1/16.

²⁴ Además, en el sitio al Gobierno Civil, resultaron heridos un teniente y dos cabos. También dos artilleros que acompañaban al capitán que declaró el estado de guerra resultaron alcanzados durante el tiroteo que se declaró a continuación. PS 86/36, AHTTMS, Legajo 1/16, folios 4 y 48 v. y García Díaz (2005).

²⁵ No existe un trabajo sobre las víctimas cometidas por los sublevados entre el 18 de julio y los días durante los que una resistencia esporádica continuó. Domínguez (2004) cita que hasta el 31 de julio fueron 26 los cadáveres enterrados.

se atribuye una voluntad criminal, de « delito común », a los actos violentos protagonizados por la población la tarde noche del 18 de julio. Rara vez se señala que fue un ejercicio de resistencia a la violencia de los golpistas que, para algunos, parecen tener patente de corso²⁶.

Afortunadamente para medio Cádiz [escribe Miguel García] no se pudo hacer realidad las palabras que pronunció [se refiere al telegrafista Luis Parrilla detenido en el Gobierno Civil] en un determinado momento del asedio : « Mañana hemos de formar un Tribunal Popular y fusilar a medio Cádiz ».

Es bastante dudoso que Parrilla formulase tal deseo. No tenía que pensar en crear ningún tribunal puesto que defendía los legalmente existentes. Sí conocemos, cada vez mejor, la matanza realizada por los golpistas para « pacificar la ciudad », tal como escribe García. Cientos de asesinatos para los que no necesitaron ningún tribunal, ninguna excusa y mucho menos que se hubieran cometidos « desmanes ». Sanlúcar de Barrameda, Jerez, Algeciras, Tarifa, Chiclana, Paterna, Medina Sidonia, Arcos y un largo etcétera de poblaciones lo testimonian.

Para justificar su política terrorista lanzaron todo tipo de acusaciones contra sus enemigos. A las autoridades republicanas les atribuyeron intenciones, actos vesánicos y « toda clase de barbaridades ». Una política denigratoria que ha llegado hasta hoy. Pocas dudas hay en dar por válidas las acusaciones, los juicios sobre las cualidades profesionales y actitudes personales que aparecen en las delaciones e informes de los golpistas. Los vencidos no tienen derecho al honor, ese honor tan recurrente, entonces y ahora, para quienes claman contra las pretensiones de restituir la verdad de los hechos. Así Miguel García Díaz no duda en considerar cierta la denuncia contra Antonio Martín, citado como « individuo » y por su apodo « El Malagueño », de mandar al grupo que asaltó, saqueó e incendió los almacenes « La Innovación » en la céntrica plaza de Topete.

Desposeer a los enemigos de cualquier connotación de calidad humana, dignidad profesional y virtudes éticas fue una constante de los golpistas. Las sumarias de los consejos de guerra están llenas de esas descalificaciones que, en el caso de las mujeres tienen unos insultos específicos. Antonio Martín fue calificado de vago, simpatizante de la extrema izquierda, amigo íntimo de Vicente Ballester²⁷ e, indirectamente, de estafador al asegurar que pertenecía al Comité Pro-Presos de la CNT de cuya recauda-

²⁶ De ellos, 15 entre el 21 y el 23. En mis investigaciones en el AHTTMS de Sevilla he recogido informaciones sobre 21 personas heridas de las que 4 fallecieron.

²⁷ Además de las diligencias abiertas individualmente por las denuncias presentadas por los comerciantes y propietarios se instruyó una general. La sumaria, numerada 131/366 se encuentra en AHTTMS

²⁷ Vicente Ballester Tinoco era uno de los más destacados anarcosindicalistas de la ciudad. Fue secretario de la CNT andaluza y su prestigio era nacional. Fue asesinado el 29 de septiembre de 1936. Una biografía en J. L. Gutiérrez Molina, *Se nace hombre libre. La obra literaria de Vicente Ballester*, Cádiz, Diputación Provincial, 1997.

ción se beneficiaba²⁸. Miguel García no se hace eco de estas descalificaciones pero sí le identifica como una persona inulta que, en un momento determinado, quiso « ser alguien y pasó de ser un honrado y pacífico obrero a improvisado líder de un grupo de incendiarios ». Aunque, como en tantas otras ocasiones, el autor descarga la responsabilidad última de lo ocurrido en las autoridades republicanas²⁹: Martín no es más que otra « víctima ».

Sin embargo, el pudor del autor es extremo a la hora de identificar al autor de la denuncia. Tanto que se refiere a él con sus iniciales « Antonio G.G. » ? Por qué ? Quizás porque la denuncia siempre está mal vista aunque se le quiera recubrir de una capa de dignidad. Así es como el industrial Antonio García García queda difuminado en el destino de Antonio Martín. García creyó reconocer a Martín como la persona a la que vio romper los cristales de la tienda de tejidos la tarde del 18 de julio y, después, capitanejar su asalto. Como era habitual se pidieron informes a la Brigada de Información de la Policía de la ciudad, a Falange, al Requeté y a la Guardia Civil. Todos colaboraban estrechamente en la política de desinfección social de la que habló el comandante militar de El Puerto de Santa María³⁰.

La mujer de Martín afirmó que la detención de su marido se había producido por meras sospechas y porque pertenecía a la CNT, pero no había sido tan casual. Se produjo a la puerta de su domicilio por unos guardias municipales. La respuesta quizás la encontramos en la pregunta que el juez le hizo, para que confirmara si la víspera del triunfo del Frente Popular, estando en el bar « El Escorial », había indicado a unos extremistas donde se reunía un grupo fascista. El jefe de la Guardia Municipal golpista había tenido ese día un enfrentamiento con un grupo de izquierdistas por esa causa. Hubo uno o dos heridos y fue detenido. Según Falange ambos hechos estuvieron relacionados : la información que proporcionó Martín y el enfrentamiento. Alguien no olvidó lo ocurrido.

Fue procesado por haber participado en el asalto del comercio, por su militancia activa en CNT y tener ideas avanzadas. Hechos que lo convertían en participante del movi-

²⁸ PSUnº14/37.AHTTMS, Legajo 1175/30161. El informe sobre Antonio Martín lo redactaron los agentes José Luis Gutiérrez Molina, Gregorio Bernal, Enrique López y Antonio Rodríguez el 5 de febrero de 1937. También lo calificaban de vago el informe del Requeté, redactado por Alejandrino L. Marín Jiménez el 18 de febrero, y el de Falange, sin firmar, del 23 de febrero.

²⁹ La mayor parte de las informaciones sobre lo ocurrido en el gobierno civil gaditano desde el mediodía del 18 de julio hasta su rendición a las 7 de la mañana a la fuerza mercenaria transportada desde Ceuta proceden de los diferentes sumarios abiertos contra quienes permanecieron en su interior y fueron apresados. En especial la sumaria del consejo de guerra abierta el 21 de julio contra las autoridades. Tras una rápida instrucción los acusados fueron pasados por las armas el 6 de agosto. Dicho sumario es un estremecedor ejemplo de la dignidad de unas autoridades que se negaron en todo momento a reconocer la justicia del revés de los golpistas y los intentos desesperados de éstos por dotarse de la legitimidad de la que carecían. En PS 86/36, AHTTMS, Legajo 1/16.

³⁰ El documento al que me refiero está firmado el 20 de diciembre de 1936 y es una respuesta al Consejo de Guerra de Cádiz sobre la situación del recluso del penal Juan Maldonado Santos. En él le informa de que le había sido aplicada « la ley de Guerra » por considerársele peligroso y a los efectos de limpieza social. En Causa 350/36, AHTTMS, Legajo 100/2662.

miento marxista desencadenado. Al resistente se le transformaba en golpista. En la vista del consejo, el testigo de cargo García se ratificó. El fiscal mantuvo su petición de pena de muerte y el defensor pidió clemencia, la última palabra la tuvo Martín que insistió en su inocencia. La sentencia, le consideró capitán de una « partida de insurrectos » integrante de un « movimiento subversivo y antiespañol » que se proponía derrocar al Estado y destruir la sociedad organizada. La condena fue de muerte y se cumplió el 19 de abril.

Así entró a formar parte Antonio Martín Román en la lista de las al menos más de 1300 personas que los golpistas asesinaron en Cádiz entre julio de 1936 y diciembre de 1945³¹. No lo mató la mala suerte ni el vivir en un mundo de miseria, de incultura y de injusticia social. Tampoco que quisiera ser « alguien » ni que liderara un grupo de incendiarios. Su delito fue ser un sindicalista, pensar en que era posible otro mundo, oponerse a una sedición y, quizás, estar en el punto de mira de alguien, que nunca conoceremos, que no olvidaba unos incidentes ocurridos un año antes. Aunque, todavía, tras casi treinta años de régimen democrático, se escriba en la prensa que pasó de ser un honrado y pacífico obrero a un improvisado líder de un grupo de incendiarios.

Los golpistas de 1936 fueron derrotados, sin embargo, tras un largo conflicto y una política represiva terrorista terminaron triunfando y estableciendo una dictadura que gobernó el país durante cuatro décadas antes de transformarse, mediante la llamada transición en la actual monarquía parlamentaria. Hoy, como entonces, pervive una memoria que mitifica la violencia social existente durante los años treinta y su utilización, primero por las autoridades republicanas, después por los golpistas y el franquismo y en la actualidad por determinados sectores del complejo político-cultural franquista existente.

³¹ Este es el número, exactamente 1332, que da Domínguez (2004,79, vol. I).

Los historiadores y la memoria: debate en torno al *Memorial Democràtic* (2007-2011)

MARIA LLOMBART HUESCA

Université Paris 8

ABSTRACT

This article analyzes the activity carried out by the Catalan *Memorial Democràtic* from its origins until 2011. Although one of the main initial objectives of this institution was to develop a deep understanding of the Spanish Second Republic, in the actuality, the memory of the war and its victims exceeded the domain of the Republican era. Indeed, the institution shifted the focus of their activities to the recovery of the memory of the anti-Franco resistance, as well as the recognition of the victims of the Spanish Civil War and the Franco era. As a consequence, this magnified attention to violence tarnished the original republican democratic project on which the Memorial could have been based.

Keywords: Catalonia, Transition, *Memorial Democràtic*, Spanish Second Republic, anti-Franco's resistance, victims

RÉSUMÉ

Cet article analyse le travail réalisé par le *Memorial Democràtic* de la Catalogne depuis ses origines jusqu'en 2011. Si l'approfondissement des connaissances sur la Seconde République faisait partie du propos initial de l'institution, nous verrons que la mémoire de la guerre et de ses victimes a finalement dépassé de loin la mémoire républicaine. En effet, l'institution a centré son activité sur la récupération de la mémoire de la résistance antifranquiste ainsi que sur la reconnaissance des victimes de la guerre civile et du franquisme. Ainsi, l'attention surdimensionnée donnée à la violence a fini par éclipser le projet démocratique républicain sur lequel le Mémorial aurait pu s'appuyer.

Mots-clés : Catalogne, Transition, *Memorial Democràtic*, Seconde République, résistance antifranquiste, victimes.

RESUMEN

Este artículo analiza la labor realizada por el *Memorial Democràtic* de Cataluña desde sus orígenes hasta 2011. Si profundizar en él conocimiento de la Segunda República formaba parte del propósito inicial de la institución, veremos que finalmente la memoria de la guerra y la de sus víctimas sobrepasó en gran medida la republicana, al centrarse la actividad en la recuperación de la memoria de la resistencia

antifranquista y en el reconocimiento a las víctimas de la guerra civil y el franquismo. De este modo, la sobredimensión de la violencia acabó velando el proyecto democrático republicano sobre el que podía haberse sustentado el Memorial.

Palabras clave: Cataluña, Transición, Memorial Democrático, Segunda República, resistencia antifranquista, víctimas

Cataluña fue escenario principal del debate que durante años ocupó la escena política, académica y mediática en España en torno a las políticas públicas de memoria y el modo de abordar la recuperación y rehabilitación de las víctimas de la Guerra Civil española. Este artículo analiza el modelo de política memorialista propuesto por la *Generalitat* de Cataluña a través del *Memorial Democràtic* (MD), institución pionera en España y que tiene como principal función «desarrollar las políticas públicas del Gobierno dirigidas a la acción cívica de recuperación, conmemoración y fomento de la memoria democrática» (art. 2). El objetivo es analizar el proyecto del Memorial desde sus orígenes hasta 2011, cuando el cambio de gobierno al frente de la *Generalitat* puso freno a la institución y conllevó reformas en su gestión. Se trata de observar en qué medida se cumplieron o no las aspiraciones iniciales del organismo y reflexionar en torno a las memorias reivindicadas y las olvidadas.

Partimos de la hipótesis de que el MD no cumplió algunos de sus propósitos sustanciales, como el de resolver la deuda que la Transición española había contraído con las víctimas de la violencia política de la guerra civil y del franquismo o el de promover la búsqueda de los valores democráticos a partir de la experiencia de la II República. Los factores que explican el desajuste entre los objetivos y las realizaciones tienen que ver, por un lado, con el deseo de integrar la política del Memorial en el modelo de políticas de la memoria existente en Europa; por el otro, por el temor a abordar un periodo como el republicano que no genera suficiente consenso social; sin olvidar, lógicamente, una buena dosis de intrusismo político e ideológico al que la institución no escapó. Más allá de la intensa labor realizada, el desnivel entre los objetivos proyectados y la obra efectuada pone de manifiesto tanto la necesidad de velar por los usos políticos de la historia como la importancia de reflexionar en torno a los pilares sobre los cuales se sustenta la democracia española del siglo XXI.

En fin, la palabra Memorial puede generar confusiones por los matices que encubre su significado en las distintas lenguas de Europa. Así, la acepción de «monumento conmemorativo» presente en francés no existe en español o en catalán. Además, en catalán se incluye una acepción que no está presente en español: si memorial se refiere a un texto con el que se apuntan o recogen documentos para conseguir un fin, a la compilación de las actividades de una entidad en una publicación oficial o boletín o bien a un boletín o publicación oficial, en el caso catalán el memorial se vincula con la disciplina histórica, al definirse como una compilación de documentos de importancia histórica y política

con el objetivo de ilustrar y recordar hechos importantes¹. Aun así, no cabe duda de que el uso social que vincula el memorial con un espacio conmemorativo es conocido en Cataluña y España, por lo que el gobierno catalán se tomó la licencia de dar ese nombre a la institución creada para impulsar la aplicación de la Ley del Memorial Democrático en la que se amparó.

EL PROYECTO POLÍTICO DEL MD

La constitución del MD responde a coordenadas propias catalanas relacionadas con sus culturas políticas, con las características del antifranquismo en Cataluña y, en definitiva, con las particularidades identitarias del territorio. A su vez, se imbrica en el marco de revisión en España del periodo de Transición democrática (1975-1982) y de interpretación de la violencia de la Guerra Civil (1936-1939) y de la represión de la dictadura (1939-1975). De este modo, no puede desvincularse, pero sí diferenciarse, de la Ley de Memoria Histórica que se aprobará a nivel estatal poco después, en octubre de 2007. La reivindicación social y el relevo generacional son elementos a tener en cuenta, así como la crisis del Estado del bienestar que lleva a buscar en el pasado valores para afianzar las identidades colectivas que cohesionen la sociedad actual. Sin duda, el debate catalán y español se inscribe en el que en estas últimas décadas se está desarrollando en Europa en torno a las políticas de memoria, en buena medida en Francia, donde desde hace alrededor de dos décadas se debate desde las tribunas académicas, mediáticas y políticas acerca del intervencionismo del Estado en los temas de análisis de las ciencias sociales, pero también en Alemania, Italia o Portugal y, cómo no, en los países del antiguo bloque comunista. La Europa democrática de la segunda mitad del siglo XX se construyó sobre los cimientos de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que la dividió y sobre la muerte de millones de personas. La caída del muro de Berlín (1989) y los subsiguientes cambios en el orden político mundial también abrieron las puertas a la reflexión sobre las memorias sobre las cuales se debe forjar una identidad europea común, que paradójicamente ha sido aprovechada para reforzar los entes nacionales europeos que la impulsan. Construir una Europa común pasa, en definitiva, por reivindicar memorias compartidas y valores comunes aunque, como nos recuerda Enzo Traverso, « la historia de la Europa moderna está hecha de conflictos armados entre naciones antagónicas »².

El siglo XXI se acompañó de cambios políticos en Cataluña. Tras veintitrés años de gobierno catalanista de centro-derecha bajo la batuta de *Convergència i Unió*, la constitución en el 2003 de un ejecutivo catalanista y de izquierdas al frente de la Generalitat, resultado de un pacto entre el *Partit dels Socialistes de Catalunya* (PSC), *Esquerre*

¹ DIEC. Memorial: « recull de documents d'importància històrica i política, amb l'objecte d'il·lustrar i recordar esdeveniments importants. »

² E. Traverso, *La historia como campo de batalla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 298.

Republicana de Cataluña (ERC) e *Iniciativa per Catalunya-els Verds* (ICV), abrió las puertas al desarrollo de una nueva mirada sobre las políticas públicas dedicadas a la recuperación de la memoria histórica del pasado reciente del país. El fruto más importante fue la creación del Memorial Democrático³.

El proyecto de creación de la institución suscitó desconfianza tanto en el ámbito político como académico, pero se llevó a cabo con la colaboración de historiadores de reconocido prestigio nacional e internacional. El texto del proyecto quedó en manos de un equipo de investigadores consolidado de la *Universitat Autònoma de Barcelona*, el *Centro de Estudios de la Época Franquista y la Democracia* (CEFID), que en el 2004 elaboró un primer esbozo de los propósitos del memorial⁴. También se creó una Comisión Asesora y en el proceso de discusión y aprobación de la Ley de Memorial Democrático en la que debía sustentarse el nuevo organismo, el parlamento catalán dio la palabra a historiadores de todas las tendencias y opiniones, centros de estudios históricos variados y organismos y asociaciones de recuperación de la memoria histórica.

La coyuntura política hizo que la Ley no se aprobara hasta la siguiente legislatura, pero ya en mayo de 2006, en el marco del Estatuto de Autonomía⁵ recién aprobado, el Programa para el Memorial Democrático de la *Generalitat* de Cataluña celebró un acto institucional de conmemoración del 75 aniversario de la Segunda República Española (1931-1939) en el que Pasqual Maragall, entonces Presidente de la *Generalitat*, habló del « legado espiritual » del periodo republicano, del cual sería heredera la sociedad actual:

El largo paréntesis de la dictadura no logró romper una continuidad natural y subterránea entre la experiencia republicana y la Cataluña democrática de hoy. (...) Lo que importa es que los valores fundacionales de la República son también los valores fundacionales de nuestra democracia: libertad, justicia, justicia social, autogobierno.⁶

La Ley del Memorial Democrático se aprobó en octubre de 2007 gracias al voto favorable del Tripartito –nombre con el que se conocía el pacto de gobierno del PSC, ERC e ICV– y con la abstención de CiU, que consideraba que la institución debía depender del Parlamento y no del Gobierno. Sólo el Partido Popular y Ciudadanos Por Cataluña (Cs) votaron sin sorpresa en contra, como poco antes se habían opuesto al nuevo Estatuto

³ B. de Riquer i Permanyer, « Sobre l'oportunitat històrica i moral del Memorial Democràtic », *Activitat parlamentària* [en líneal], 2007, n° 13 , p. 49-60. <http://raco.cat/index.php/ActivitatParlamentaria/article/view/76508> [Consulta: 27-08-14]

⁴ R. Vinyes (coord.), M. Iniesta, P. Ysàs, F. Vilanova, L. Aranyó, « Un futuro para el pasado », CEFID/UAB, juny-juliol 2004, 98 p. <http://www.londres38.cl/1934/w3-article-83853.html> [Consulta: 27-08-14]

⁵ En su artículo 54, el Estatuto de Autonomía establecía la necesidad de velar por la memoria histórica: « La Generalitat y otros poderes públicos han de velar por el reconocimiento y el mantenimiento de la memoria histórica de Cataluña como patrimonio colectivo que testimonia la resistencia y la lucha por los derechos y las libertades democráticas » (art. 54. *Estatut d'Autonomia de Catalunya*, 2006).

⁶ Ley 13/2007, del 31 de octubre, del Memorial Democrático.http://noticias.juridicas.com/base_datos/CCAA/ca-l13-2007.html [Consulta: 27-08-14]

de Autonomía en el cual se amparaba la nueva Ley⁷. Esta se presentaba como el instrumento designado por la *Generalitat* para ejecutar las políticas públicas de recuperación de la memoria democrática y presentaba como objetivos principales la promoción de políticas públicas para expandir valores democráticos y el homenaje a quienes combatieron contra el dictador Francisco Franco durante la guerra civil y el franquismo. Las aportaciones de ERC al debate habían llevado a incluir « la represión de la cultura y la lengua catalanas » entre los objetivos de estudio y difusión del memorial, por lo que en el preámbulo se hacía referencia a fechas simbólicas como la de 1714 o 1873, inscribiendo la construcción de Cataluña en una continuidad de luchas por las libertades individuales y colectivas que se remontaban a mediados del siglo XIX con el surgimiento del republicanismo federal en Cataluña:

Cataluña tiene una larga trayectoria de lucha por sus libertades y de defensa de sus instituciones, que le fueron arrebatadas en el año 1714. Desde mediados del siglo XIX, el catalanismo, las luchas obreras, las corrientes liberales y el movimiento republicano y federal fueron el germen de la cultura democrática en Cataluña y de la lucha por las libertades, la justicia social y la recuperación de las instituciones de autogobierno. La primera y la segunda repúblicas marcan los momentos culminantes de esta lucha y son los antecedentes inmediatos del actual marco democrático. (Preámbulo)

La Ley planteaba la necesidad de transmitir a la ciudadanía la labor de quienes en el pasado habían combatido contra toda forma autoritaria de gobierno « para restaurar los valores y los principios democráticos ante la opresión de los regímenes totalitarios, las dictaduras y las formas autoritarias de gobierno » (preámbulo). La Ley remontaba su ámbito de acción hasta la Segunda República :

El Memorial Democrático tiene por objeto desarrollar las políticas públicas del Gobierno dirigidas a la acción cívica de recuperación, conmemoración y fomento de la memoria democrática, y en concreto, del conocimiento del período de la Segunda República, de la Generalidad republicana, de la Guerra Civil, de las víctimas del conflicto por motivos ideológicos, de conciencia, religiosos o sociales, de la represión de la dictadura franquista, del exilio y la deportación, del intento de eliminar la lengua y la cultura catalanas, de los valores y las acciones del antifranquismo y de todas las tradiciones de la cultura democrática, con el fin de dar a conocer de un modo científico y objetivo el pasado reciente y estimular la comprensión del tiempo presente. (art.3)

De este modo, el MD se proponía corregir una injusticia histórica rehabilitando la memoria de las víctimas de la guerra y la dictadura, pero buscaba los valores de democracia en el proyecto político de la Segunda República. Nacía como organismo adscrito a la Consejería de Interior, Relaciones Institucionales y Participación de la *Generalitat*,

⁷ Editorial, « Legislar la historia », La Vanguardia, 2 de noviembre de 2007, p. 22; « El Parlament aprova avui la llei del memorial democràtic malgrat l'abstenció de CiU i el vot en contra de PP i C's », Vilaweb, 24 de octubre de 2007. <http://www.vilaweb.cat/ep/ultima-hora/2603245/20071024/parlament-aprova-llei-memorial-democratic-malgrat-labstencio-ciut-vot-pp-cs.html>

entonces en manos de Joan Saura, líder de ICV, partido impulsor del proyecto. La dirección se otorgó al politólogo Miquel Caminal, cercano ideológicamente a este partido y la dirección general recayó en M. Jesús Bono. La vinculación directa del organismo con las instituciones políticas no impidió la supervisión del mundo académico. La Junta de Gobierno, su máxima institución, estaba formada por cuatro historiadores designados por el Parlamento⁸ y seis miembros escogidos por los distintos grupos parlamentarios⁹. También eran miembros de la junta otros organismos catalanes importantes vinculados con la cultura e historia catalanas¹⁰, a los que hay que añadir cuatro representantes de distintos Departamentos de la *Generalitat*. Se nombró un Consejo Asesor, del cual siete miembros eran designados por las universidades públicas¹¹, uno por el *Institut d'Estudis Catalans* y el último por la Filmoteca de Cataluña.

EN TORNO A LAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA. PLURALIDAD DE MEMORIAS, TRATO A LAS VÍCTIMAS Y VALORES DEMOCRÁTICOS

Las posibles interferencias de lo político en el campo de la historia y el papel de los gobiernos en la promoción de determinadas políticas de la memoria es uno de los interrogantes a la hora de valorar el interés de que instituciones como el Memorial Democrático las articulen. Sin embargo, las políticas de memoria son intrínsecas a cualquier gobierno: las conmemoraciones históricas, los museos de historia nacional, la organización de exposiciones en torno a personajes o períodos históricos desde los diversos organismos o la instalación de monumentos en espacios públicos, entre otros, forman parte de las políticas memorialistas de un territorio. Todo proyecto nacional se constituye a partir de una determinada lectura de su pasado, más o menos crítica, más o menos excluyente, más o menos fundamentada; las políticas de memoria que se proyecten responden a criterios ideológicos, por lo que la institución que las articule participa en la transmisión de unos valores determinados.

En el caso español, durante la Transición se elaboró un discurso político oficial vinculado a la búsqueda del consenso y de la reconciliación nacional con el fin de edificar la democracia y cerrar las heridas del pasado. Se optó por la reforma institucional que llevó a definir la Transición como pacífica y modélica, pero que permitió el continuismo de buena parte de las élites del pasado y que dejó insatisfechos a sectores importantes de la población, que se sintieron doblemente perdedores: víctimas de la derrota de la

⁸ Albert Balcells, Joan B. Culla, Montserrat Duch y Josep M Solé i Sabaté.

⁹ Hilari Raguer i Suñer (por CiU), Josep Luis Martín Ramos (por Socialistes – ciutadans pel Canvi), Enric Pujol i Casademonts (por ERC), Mònica Querol i Querol (por el PP); Andreu Mayayo (por ICV-EiU) y Juan Carlos Losada Malvarez (por el Grupo Mixto).

¹⁰ Presidenta del *Institut Català de la Dona* (Marta Selva); director del *Museu d'Història de Catalunya* (Agustí Alcoberro), el director del *Arxiu Nacional de Catalunya* (Josep M. Sans Travé).

¹¹ Antoni Segura, Antoni Roca Rosell, Joan M. Thomas Andreu, Joaquim M Puigvert Solé, Conxita Mir Curco, Borja de Riquer Permanyer, Josep Fontana.

Guerra Civil primero y víctimas del olvido de la Transición después¹². La importancia de las políticas públicas de la Memoria en Cataluña y España, en definitiva, se fundamenta en la idea de que el modelo de traspaso de la dictadura a la democracia no consistió ni en la ruptura con el franquismo ni en su condena, y en la percepción de que desde la democracia se permitió el olvido de la violencia de la dictadura. Desde esta perspectiva, las Leyes de Memoria del nuevo siglo participarían en el proyecto de corregir una injusticia del pasado y superar la asignatura pendiente de la Transición, exigiendo la rehabilitación de la memoria antifranquista. Con ello se pondría fin a un relato oficial precedente y permitiría interpretar una institución como el MD como un organismo que actuaría para remediar o compensar una «memoria oficial». De ahí también que el proyecto se justificara por la necesidad de dar respuesta a una reivindicación social legítima¹³. El MD se presentó como un organismo fruto de una exigencia social y que se ponía al servicio de los ciudadanos, una institución que pondría fin al relato oficial mantenido hasta entonces y que frenaría el riesgo de elaboración de una memoria «desde arriba». El historiador británico Paul Preston, favorable a la creación de la institución, también interpretó el nuevo organismo como la respuesta institucional catalana a la reivindicación popular¹⁴. Al fin y al cabo, era importante llevar al espacio público el conocimiento que parecía haberse quedado en el ámbito académico, puesto que el discurso oficial no siempre coincidía con lo que los historiadores y científicos sociales generaban desde las universidades y centros de investigación.

A pesar de ello, el MD también despertó la desconfianza de sectores académicos. Se temía que se produjera un choque entre la objetividad a la que aspiran las ciencias sociales y los intereses a los que responde el aparato político e institucional. El riesgo de hacer un uso político del pasado, de que temas tratados en el ámbito académico sufrieran una intrusión político-institucional y de que la historia se pudiera ver manipulada desde organismos públicos al promoverse una nueva memoria oficial acompañada de la exaltación de unas memorias determinadas en detrimento de otras, eran los principales motivos del recelo.

¹² Entre otros: P. Aguilar, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996; J. Aróstegui y F. Godicheau (ed.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, 2006, J. M. Colomer, *La transición a la democracia. El modelo español*, Barcelona, Anagrama, 1998; S. Baby, *Le mythe de la transition pacifique: violence et politique en Espagne, 1975-1982*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012; F. Gallego, *El mito de la transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelona, Crítica, 2008; S. Juliá, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006; C. Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Península, 2006; C. Molinero, «La Transición y la "renuncia" a la recuperación de la "memoria democrática"», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(1), 2010, p. 33-52; F. Sevillano Calero, «La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática», *Ayer*, 2003, 297-319; S. Juliá, «Cosas que de la Transición se cuentan», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, (79), 2010, p. 297-319; E. Yeste, *La transición española. Reconciliación nacional a cambio de desmemoria: el olvido público de la guerra civil*, *Historia Actual Online*, (21), 2010, p. 7-12.

¹³ X. Domènec Sampere, «El despliegue de las prácticas memoriales. Una mirada a las comunicaciones del I Coloquio Internacional Memorial Democrático», *Politiques publiques de la memoria. I Coloquio Internacional Memorial Democrático*, Vic, Eumo, 2009, p. 120.

¹⁴ P. Preston, «Un Memorial Democrático en Cataluña», *El País*, 24/2/2005.

En diciembre de 2004 –pocos meses después de que el CEFID publicara el esqueleto de la futura ley, se difundió en los mismos círculos de la universidad un texto crítico con el proyecto, acompañado de poco menos de cuarenta firmas. En el entorno académico catalán se acusaba de que la elaboración de un proyecto de tal alcance estuviera en manos de círculos próximos al antifascismo de raíz comunista, lo que podía llevar a marginar otras tendencias políticas. También se criticaba el coste económico que la creación de la institución podía generar, aún más teniendo en cuenta que ya existían otras instituciones que cumplían la función que el MD se otorgaba, en particular el *Centre d'Història Contemporània de Catalunya* y el *Museu d'Història de Catalunya*¹⁵. La búsqueda de consenso desde el gobierno y el parlamento catalán dio cabida en el proyecto a historiadores de distintas corrientes ideológicas, lo que llevó a que algunas de las voces críticas acabaran participando en éste.

En su conjunto, la labor desarrollada por el MD en el periodo abordado es considerable y abarca actividades de carácter diverso : conmemoraciones históricas, organización de congresos y exposiciones, convocatoria de premios (de teatro y de audiovisual), elaboración de un mapa interactivo sobre Espacios de Memoria de Cataluña, edición de libros así como de material didáctico dirigido a profesores de secundaria. Destaca asimismo el apoyo ofrecido a actividades propuestas por otros organismos¹⁶. Un análisis más profundo de las actividades del MD, sin embargo, deja entrever que el abanico de temas abordados es relativamente limitado : despunta la atracción por el periodo de la Guerra Civil y los primeros años de dictadura en detrimento del periodo republicano, casi ignorado. Resulta cuanto menos paradigmático –aunque no original–, que una sociedad busque los fundamentos de su democracia en el periodo bélico: sobresalen los bombardeos contra la población civil, en forma de exposición itinerante y a través de múltiples actos repartidos por todo el ámbito territorial catalán¹⁷. La retirada, el exilio y los campos de refugiados son otra de las constantes de la institución: si en el 2007

¹⁵ I. Aragay, «Recels al tripartit i entre els historiadors pel Memorial Democràtic», *Avui*, 27/12/2004; M. Sintes, «Malestar al Memorial», *Avui*, 29/12/2004, p. 3; A. Scagliola Díaz, «Cambio en las políticas públicas de la memoria en Cataluña: el pasado como problema», *Entelequia. Revista Interdisciplinar*. Accesible en <http://www.eumed.net/entelequia>, p. 301-313.

¹⁶ El seguimiento de las actividades del Memorial Democrático es posible hacerlo a través de su página web (<http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/index.html> [Consulta: 27-08-14]), así como del *Bulletí Memorial Democràtic* que edita con una periodicidad mensual desde diciembre de 2008, o a través de su página Facebook (<https://www.facebook.com/memorialcat?fref=ts>), que remonta al año 2009 [Consulta: 27-08-14].

¹⁷ En el marco del 70 aniversario de los bombardeos en Cataluña, el MD organizó una serie de actos conmemorativos, de los que habría que destacar la exposición inaugurada en febrero de 2007 en el *Museu d'Història de Catalunya* «Quan plovien bombes», convertida en itinerante por Cataluña e Italia a partir de marzo de 2008 <http://www.barcelonabombardejada.cat/?q=ca/presentacioexpocion> [Consulta: 27-08-14]; M. Campillo (ed.), *Quan plovien bombes: textos literaris catalans sobre els bombardeigs de Barcelona*. Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació, Universitat de Barcelona, 2008. También se organizaron actos institucionales, de señalización de refugios antiaéreos o la difusión del audiovisual «mirant al cel» de Jesús Garay. En el 2013-2014 se conmemora, en la misma línea, el 75 aniversario de los bombardeos.

se había inaugurado ya el *Museu Memorial de l'exili* en La Jonquera¹⁸, en el marco del Programa para el Memorial Democrático, en el 2009 se conmemoró con énfasis el 70 aniversario del exilio, que incluyó la organización de un congreso internacional sobre el tema y la organización de diversas exposiciones y actividades que se prolongaron en los años siguientes (en el 2014 se conmemora el 75 aniversario del exilio)¹⁹.

En otro orden de cosas, el concepto « democrático » incorporado a la denominación de la institución la desmarca del resto de instituciones memorialistas de España y Europa. ¿Qué memoria democrática se desprende de una guerra? Por la violencia que en ella subyace, la guerra es generadora de múltiples memorias, individuales y colectivas. Recuperar, conmemorar y fomentar la « memoria democrática » –objetivos previstos por el MD–, puede resultar problemático si se incorpora en esta a sectores que en su momento no defendían un proyecto democrático. Es sabido que durante la Guerra Civil en el bando republicano concurrían sectores políticos que no pueden ser definidos como tales si bien la mayoría apelaban a la restauración del régimen republicano. Ser antifranquista no implicaba por definición ser democrática. El ya fallecido Josep Benet, historiador y político, pero también testigo directo de la Guerra Civil, embistió con dureza contra el proyecto del Memorial Democrático. Defendía que los políticos debían trabajar para el presente y el futuro, mientras que la historia del pasado debía quedar en manos de los historiadores. Cuestionaba el concepto de « memoria democrática » desde el recuerdo de la violencia cometida también en el bando republicano:

Pero entre las muchas memorias existentes sobre un hecho, ¿cuál es la democrática? Por ejemplo, ¿cuál lo es en el caso de los Hechos de mayo de 1937, o de la tragedia de Paracuellos del Jarama, o de los siniestros campos de trabajo del SIM en Cataluña, o del golpe de Estado del coronel Casado que facilitó la entrada de las tropas franquistas en Madrid? ¿Y quién tiene el poder de decidir cuál de todas las memorias existentes es la «democrática»?²⁰

Las fronteras de los que pueden o no ser definidos como valores democráticos no son siempre evidentes. La propuesta del MD consistía en enfatizar el combate contra la dictadura y la necesidad de reconocer desde el presente a quienes la combatieron : « La

¹⁸ Página web del museo : <http://www.museuexili.cat/>. [Consulta: 27-08-14] El Consorcio del *Museu Memorial de l'Exili* está formado por el Memorial Democrático, la *Generalitat* de Cataluña, el Ayuntamiento de la Junquera el *Consell Comarcal de l'Alt Empordà* y la *Universitat de Girona*.

¹⁹ <http://www.70aniversariexili.cat/> [Consulta: 27-08-14] De nuevo, las iniciativas que se llevan a cabo durante el 2009 son múltiples. Objetivo: conmemorar el aniversario y homenajear a quienes lo vivieron. Se organizan jornadas, seminarios, homenajes, ciclos de conferencia, por toda la geografía catalana y otros países como Francia, Italia, Puerto Rico; se da la palabra a los testigos (audiovisuales), se crean rutas del exilio, se organizan múltiples exposiciones (entre otras, la de Jean Bigot, descendiente de Pompeu Fabra y de Carles Rahola, «Colapso cardiaco», en la sede de correos de Barcelona o la itinerante consagrada a Pau Casals).

²⁰ J. Benet, « Pròleg », *Memòries*, Edicions 62, 2008, p. 11 (traducción de la autora).

democracia solo se puede defender desde la memoria republicana », afirmaba Miquel Caminal, director del MD²¹.

Por otra parte, en las sociedades que han vivido episodios de guerra y regímenes totalitarios como Europa del Este, las políticas memoriales suelen ensalzar el coraje de los resistentes y de los vencidos²². Enzo Traverso reflexiona en torno al papel que la víctima ocupa en esta nueva manera de enfocar el conflicto y nos recuerda que en el siglo XX « una figura antes discreta y púdica ocupa el centro del escenario: la *victima*. Masivas, anónimas, silenciosas, las víctimas han invadido la escena y ahora dominan nuestra visión de la historia »²³. El MD también lleva a un primer plano el testimonio de la víctima: lo hace a través del recuerdo de la población civil que sufrió los bombardeos. En el marco de la conmemoración de éstos, por ejemplo, proyectó la elaboración de un listado abierto a la ciudadanía de todas las víctimas mortales de la guerra para « salvar los nombres del olvido », por lo que hizo una llamada a la población para que colaborara aportando datos²⁴. Las víctimas las encontramos también en los muertos sin nombre que quedaron enterrados en fosas comunes y a los que ahora se desentierra para darles una sepultura digna (exposición « Fosses comuns. Un passat no oblidat » de 2010²⁵, o presentaciones de libros como el de Queralt Solé *Els morts clandestins. Les fosses comunes durant la Guerra Civil a Catalunya, 1936-1939*). También son víctimas aquellos que se vieron forzados al exilio en 1939, recordados en el Museo Memorial del Exilio de La Jonquera, o a través de las conmemoraciones del 70 –y en el 2014 del 75– aniversario de este, o en la exposición itinerante sobre « La maternitat d'Elna »²⁶, así como en infinidad de exposiciones, homenajes, jornadas en distintos puntos de

²¹ M. Caminal, « Drets humans, democràcia i memòria », *Quaderns del Memorial Democràtic*, Volum 1, 2010, Memorial Democràtic / Generalitat de Catalunya, p. 5-9 (traducción de la autora).

²² Es de gran interés el debate actual en torno a las políticas de memoria en Polonia, que está construyendo su identidad nacional en la última década a partir de la resistencia frente a los imperialismos alemán y soviético. Ver: V. Fredericks, et al., « Remembering Katyn: mourning, memory, and national identity », Macquarie University Research Online, 2011; R. Kostro, « The Light of History: Through the Lens of a Polish Museum » (documento de trabajo, consultable en línea <http://www.ep.liu.se/ecp/083/010/ecp12083010.pdf>); P. Wawrzynski, « The Past, Polish politics of memory, and stereotyping: an intercultural perspective », Revista de estudios interculturales do CEI, 2013 (<http://iscap.ipp.pt/cei/E-REI%20Site/Pages/1.htm>).

²³ E. Traverso, *La historia como...*, op. cit., p. 295. Sobre la figura de la víctima en el ámbito historiográfico, ver, también: E. Taverso, « Le passé, modes d'emploi », *Histoire, mémoire, politique*, 2005; C. Curcó Mir, J. G. Solé (ed.), *Duelo y memoria. Espacios para el recuerdo de las víctimas de la represión franquista en la perspectiva comparada*, Universitat de Lleida, 2013; T. Judt, *Pensar el segle XX*, Barcelona, La Magrana, 2012.

²⁴ <http://www.barcelonabombardejada.cat/?q=ca/bombardeig>

²⁵ Sin olvidar la Ley de Fosas aprobada por el Parlamento catalán en junio de 2009, que reconocía el derecho de los ciudadanos a obtener información sobre los familiares desaparecidos, dignificar el lugar del entierro y desenterrarlo si así lo deseaban. *Butlletí Memorial Democràtic* nº 8, julio-agosto 2009.

²⁶ A. Montella, *La maternidad de Elna*, Ara Llibres, 2007. También se estrenó en el mismo MUME una obra de teatro bajo el mismo nombre y a cargo de la Compañía Proyecto Galilei, en colaboración con el Memorial Democrático (septiembre de 2008). El *Butlletí Memorial Democràtic*, a partir sobre todo de octubre de 2009 (*Butlletí* nº 10 y siguientes), permite seguir el recorrido de la exposición por las distintas localidades catalanas. La exposición perdura todavía en el 2014.

la geografía catalana consagrados al testimonio del exilio²⁷. También son víctimas el resistente y el soldado, puesto que perdieron la guerra: de ahí la organización en el 2010 de un homenaje itinerante a ex presos políticos²⁸, entre otros actos de homenajes a soldados como a los de « la lleva del biberó »²⁹ o la exposición itinerante « Fem memòria. La Guerra Civil a través de les nostres fotografies »³⁰, sobre la vida cotidiana en el frente y la retaguardia durante la Guerra Civil.

Las víctimas suben a escena y se erigen como testigos principales de la barbarie de la guerra y la derrota, víctimas inocentes a las que se recuerda y homenajea, que contribuyen a erigir una supuesta « memoria democrática » que esconde, sin duda alguna, otras múltiples memorias, tal vez discordantes entre ellas. ¿Pero en qué medida es conveniente que la memoria democrática de un país se sustente en el recuerdo de sus « víctimas »? Que una sociedad se construya a partir de la sobrevaloración de estas, a través de su enaltecimiento u homenaje constante, puede ser contraproducente de cara a la comprensión del conflicto que generó dichas víctimas. Se plantea también el interrogante de si todas las víctimas son, de por sí, inocentes. ¿Qué trato deben recibir aquellas que no se encontraban en el bando de los defensores de la libertad? Si las víctimas son percibidas como héroes nacionales por su condición de víctimas y en ellas se sustenta la construcción democrática, indudablemente significará proyectar una distinción entre las víctimas que estaban en el bando republicano y las que estaban en el nacional, otorgándole mayor relevancia a las primeras, alejándonos de este modo del recuerdo de las víctimas de la inhumanidad de la guerra y reforzando una vez más la polarización y el frentismo académico español. Las políticas de la memoria europea están sacando a la luz las víctimas de los bombardeos aliados sobre Dresde (13 y 15 de febrero de 1945) o las miles de mujeres berlinesas violadas por el ejército soviético en la liberación de Berlín (1945). En este caso, la víctima no deviene sustento de democracia sino recuerdo de la残酷和 el enfrentamiento bélico. En fin, desde el entorno del Memorial Democrático se defiende que a la víctima se la dignifica pero no se la « victimiza »³¹. Aun así, la víctima se convierte en héroe nacional ya que en ella se sustenta la construcción democrática de la sociedad presente. La ley del MD reconoce teóricamente a todas las víctimas de la Guerra Civil y no sólo a las del bando nacional, y hace referencia explícita a las « víctimas de la violencia política en la retaguardia republi-

²⁷ Un par de ejemplos serían las exposiciones en 2010 sobre « Manolo Valiente. De Barcarés a Bram y de Argelers al Barcarés... Un artista en los campos de concentración » o la organizada en Torredembarra « Exilio. Miradas cruzadas: Josep Franch Clapers i Ramon Moral Querol », o las múltiples exposiciones y jornadas consagradas al músico Pau Casals, otro de los referentes del exilio catalán.

²⁸ *Butlletí Memorial Democràtic*, nº 14, enero 2010, y otros.

²⁹ *Butlletí Memorial Democràtic*, nº 5, abril 2009, y otros.

³⁰ <http://www.museunacional.cat/ca/i-mes> [Consulta: 27-08-14].

³¹ J. Guixé, « Memorial Democràtic, un patrimoni col·lectiu en construcció », *Quaderns del Memorial Democràtic*, Volum 1, any 2010, Memorial Democràtic / Generalitat de Catalunya, p. 10-14.

cana » y a las « personas que sufrieron persecución por sus opciones religiosas » (art. 3). Lo cierto es que fueron alrededor de 8.000 las personas asesinadas en la retaguardia republicana³², pero en el periodo 2007-2011, el MD apenas se refirió a estas « otras » víctimas, incumpliendo así uno de sus cometidos.

Las víctimas del bando republicano habían sido glorificadas precedentemente por el régimen franquista que las incorporó a su martirologio nacional, pero no reconstruyó su historia recuperando el horror y el dolor sino que la manipuló para fundamentar el Franquismo, lo que les otorgó una complicidad excesiva con el régimen autoritario que a menudo no tenían. Tampoco el Franquismo estuvo siempre interesado en recuperar la memoria del conjunto de las víctimas que se produjeron en el bando republicano. La historia de aquellas víctimas fue, en definitiva, un relato propagandístico y hagiográfico, por lo que no se puede ni debe comparar con la profesionalidad histórica de los estudios de las víctimas que se han escrito en las últimas tres décadas.

En definitiva, la ausencia de esta pluralidad de memorias llevó a alguno de los detractores del MD a definir de « sectaria » la política llevada a cabo por la institución. El historiador Agustí Colomines arremetió reiteradamente contra la institución, acusándola de ejercer una doble moral y de ser incapaz de mostrarse crítica con el antifranquismo, favoreciendo así la « invención de discursos históricos »³³ ya fuera a la hora de organizar actos como de subvencionarlos³⁴ y de querer erigir « una memoria oficial pública y adoctrinar a la ciudadanía »³⁵.

Un sector perseguido por sectores incontrolados del bando republicano, poco visible en los actos organizados por el MD, es el de algunos catalanistas católicos y defensores de la democracia y la legalidad republicana, que se opusieron al franquismo y que en ocasiones fueron incluso víctimas de este, pero que al mismo tiempo habían sufrido la represión de determinados sectores de incontrolados del bando republicano por razones ideológicas y religiosas. El caso más evocado es el de Manuel Carrasco i Formiguera, fundador de *Unió Democràtica de Catalunya*, fiel a la República pero perseguido por unos y otros antes de ser fusilado por los franquistas. La figura de Carrasco i Formiguera durante los gobiernos catalanistas de centro-derecha en Cataluña se había convertido en el adalid de la tragedia de la Guerra Civil, pues había sido represaliado por su condición de católico por los anarquistas y por la de catalanista por el franquismo. Carrasco, fundador de uno de los partidos de la coalición de gobierno CiU, se había convertido en el paradigma del desmán y la brutalidad de la guerra en la que

³² Sobre la represión en la retaguardia, ver J. Solé i Sabaté, J. Vilarroya, *La repressió a la rereguarda*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

³³ A. Colominas, *Avui*, 10/01/2011.

³⁴ A. Colominas, *Avui*, 10/01/2011 y 7/3/2011.

³⁵ A. Colominas, *Avui*, 7/3/2011, p. 22.

los liberales, demócratas y republicanos sufrieron frente a totalitarismos de izquierda o derecha. La omisión por el MD de la conmemoración del 70 aniversario de su muerte hizo evidente el deseo del Memorial de romper con las políticas de memoria públicas hechas anteriormente por la Generalitat. De este modo la construcción de una memoria pública capaz de generar un amplio consenso social resultó fallida³⁶.

LA SEGUNDA REPÚBLICA EN EL MEMORIAL DEMOCRÁTICO: LA GRAN AUSENTA

Las políticas públicas de memoria en Europa, a pesar de su diversidad, se centran en la recuperación de un pasado reciente que gira en torno a la Segunda Guerra Mundial y la memoria de sus víctimas. Existe un consenso historiográfico en Europa según el cual la debilidad de las democracias permitió el auge y el triunfo del fascismo porque habían sido incapaces de detener su avance. Las políticas de memoria en Europa, al centrarse en el estudio de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial y en la refundación de la democracia tras la lucha contra el totalitarismo, desacredita implícitamente la fortaleza de las democracias que les habían precedido, puesto que, con la excepción del caso británico, no habían logrado frenar la amenaza nazi.

El MD, a diferencia del resto de políticas de memoria de los países vecinos, recupera en su enunciado el régimen de los años treinta como la génesis de la democracia española, tanto por el significado de la Segunda República como empresa modernizadora y democrática del país como porque la posterior derrota republicana no permitió la refundación de la democracia sobre unos cimientos sólidos. La conmemoración en Cataluña de la Segunda República en el 2006, poco antes de la aprobación de la Ley del Memorial Democrático, parecía marcar el punto de partida de la institución. No obstante, las dificultades por vincular la memoria histórica al régimen republicano se hicieron rápidamente patentes. Prueba de ello es el número casi irrelevante de actos dedicados a la conmemoración de la República o la casi nula presencia de espacios propiamente republicanos entre los lugares de memoria, incumpliéndose uno de los objetivos previstos por la ley. Ausente está también la *Generalitat* de los años 1931-1936, aún más sorprendente por lo que significa como logro de autogobierno para Cataluña y porque se trata de la única institución republicana restaurada tras el largo paréntesis del franquismo. Esta escasa presencia de la etapa republicana se explica en parte por la dificultad de tratar un tiempo histórico que genera menos consenso social e historiográfico que el que genera la lucha mundial contra el fascismo a partir de 1936. No obstante, llama la atención que desde el ámbito académico o político no haya voces que hagan hincapié en la discreta presencia de la República de 1931 en el Memorial.

El MD creó el premio 14 de abril de teatro, lo que dejaría suponer que la obra ganadora tocara temas relacionados con el periodo de la república: sin embargo, las tres primeras

³⁶ El homenaje a Carrasco i Formiguera tuvo que esperar al año 2013, tras el cambio de gobierno.

ediciones (2008, 2009 y 2010) premiaron obras que abordaban la violencia de la guerra y el exilio, temas privilegiados de la institución³⁷. La página web del MD ofrece también un mapa interactivo de los Espacios de Memoria de Cataluña, una red que agrupa distintos lugares que han sido testimonio histórico del periodo que va de la Segunda República a la Transición (1931-1980). Son cuatro los ámbitos temáticos propuestos: espacios de la Guerra Civil; espacios de lucha antifranquista y recuperación democrática; espacios de frontera y exilio y espacios de la Segunda República. Ahora bien, el contraste entre los sesenta y cinco espacios de guerra y los cinco ofrecidos a la Segunda República es flagrante; a la lucha antifranquista le corresponden nueve espacios y doce son para la frontera y el exilio. Bajo el título « Un abril republicano », se organizaron en 2010 una serie de actos que podrían haber servido para compensar la poca visibilidad del periodo republicano, pero también aquí sólo tres de los diez actos abordaron el periodo de la Segunda República (las conferencias de Juan Goytisolo sobre « La celebración del 14 de abril », de Julián Casanova sobre « Historia y memoria de la Segunda República » y el pre estreno del documental « Manuel Azaña, una vida por la República » de Neus Vila). Una excepción, aunque de limitada proyección social es la edición del primer –y último– volumen de la colección « Debat democràtic », que se estrenó con la reedición de la obra de Antoni Rovira i Virgili, *Defensa de la democràcia*, editada por primera vez en 1930³⁸. La República también aparece en la exposición que el *Museu d'Història de Catalunya* coorganizó con el MD i el Arxiu Nacional de Catalunya pero se esconde bajo el título « Guerra Civil en Cataluña testimonios y vivencias ».

En contraposición, la Guerra Civil está omnipresente a través no sólo de la figura de la víctima, como ya hemos visto, sino también de la museización de los espacios bélicos: los espacios de memoria de la guerra se traducen principalmente por la exposición de rutas de refugios militares, de búnkeres de las distintas líneas de defensa republicana, la rehabilitación de campos de aviación, la organización de un congreso en el *Museo Memorial de l'exili* sobre « Mapas y cartografías de la Guerra Civil española » (2010), la ayuda a la edición de un *Atlas de la Guerra Civil a Catalunya* (ed. Dau, 2010), y hasta la organización de jornadas de formación para guías, informadores y técnicos de los espacios de memoria de Cataluña.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La declaración de intenciones del Memorial Democrático que incluía profundizar en el conocimiento de la Segunda República no se cumplió y la memoria de la guerra y la de sus víctimas secuestró la republicana. Como en el resto de Europa, el MD se centró en la reivindicación de la resistencia antifascista y el reconocimiento a las víctimas. No se

³⁷ *Peus descalços sota la lluna d'agost*, de Joan Cavallé (2008); *Apatxes*, d'Helena Tornero (2009); *Zoom*, de Carles Batlle (2010).

³⁸ A. Rovira i Virgili, *Defensa de la Democràcia*, Barcelona, Pòrtic, 2010.

tuvo en cuenta que lo que impedía en Europa reivindicar las democracias de los años treinta era la debilidad de muchas de estas, puesto que el auge de los totalitarismos se había gestado en esos años, mientras que en Cataluña y España era precisamente entonces cuando se estaba llevando a cabo la primera experiencia democrática del siglo XX. La sublevación, la guerra y el franquismo no sólo representaron violencia y represión, sino que frustraron el desarrollo del mayor proyecto democratizador que hasta entonces había existido en España. La sobredimensión de la violencia ocultó el proyecto democrático republicano sobre el que podía haberse sustentado el Memorial. Impulsando los relatos de la guerra y glorificando trincheras, nidos de ametralladoras y aeropuertos militares, se corre el peligro de fomentar una cultura belicista y militarista que enturbie el relato de la Guerra Civil. El militarismo, ni ayer ni hoy, puede convertirse en un lugar común de la memoria democrática de un país.

La selección de memorias también respondía a intereses político-ideológicos. La política de la institución no incorporó a todas las víctimas de la guerra y del franquismo, empañando su labor y limitando las fuentes de inspiración de las que se nutre la democracia y la pluralidad de memorias que la alimentan. El deseo de rehabilitar la memoria antifranquista llevó a amagar, aunque no se negara, la violencia descontrolada ejercida por las milicias antifascistas que lideraban el bando republicano, a incorporar memorias no fundamentadas en valores democráticos y a ignorar memorias democráticas que no respondían a la sensibilidad ideológica del gobierno de turno.

El caso catalán o español probablemente se parezca menos al italiano, al alemán o al francés que a los de los países de la Europa del Este, porque igual que estos, en España después de la guerra se vivió bajo un régimen totalitario que manipuló, falseó y tergiversó la historia de la guerra. En los países que quedaron bajo el yugo de la dictadura –fuera esta del signo que fuera–, la guerra no sirvió para refundar la democracia, por lo que sus políticas de memoria actuales fundamentan el heroísmo de las víctimas no tanto en su carácter democrático sino en la oposición al totalitarismo frente al avance del fascismo³⁹.

Como afirmaba Enzo Traverso, « [l]as leyes de memoria no decretan la verdad histórica ni penalizan su negación; simbolizan el reconocimiento de una responsabilidad histórica sobre la cual una democracia no sería creíble ni sólida »⁴⁰. El Memorial Democrático es una institución pionera en España plenamente integrada en el debate europeo relativo a las leyes memoriales. Como cualquier institución pública, conlleva

³⁹ No obstante, existe una diferencia sustancial entre ambas propuestas: mientras los países de la Europa del Este todavía no han incorporado las víctimas del totalitarismo comunista a la memoria democrática y nacional, en el caso del MD sugiere que las víctimas de la Guerra Civil y las de la dictadura franquista comparten la condición de héroe nacional.

⁴⁰ E. Traverso, « Dret, Història i Memòria. Estat de la qüestió », *Quaderns del Memorial Democràtic*, Volum 1, any 2010, Memorial Democràtic / Generalitat de Catalunya, p. 15-22 (traducción de la autora).

el riesgo de ser instrumentalizada y se envuelve de las discusiones académicas, luchas partidistas y equilibrios político-institucionales propios a todo Estado de derecho. Puesto que la historia no es monopolio de los historiadores, estos deben velar por el buen uso que se haga de ella y para que la profesionalidad y rigurosidad de los trabajos impidan las tergiversaciones que puedan hacer políticos, eruditos o periodistas al servicio de unos fines más presentistas que los académicos, aunque estos tampoco tengan que ser siempre neutrales. Los recelos que pueda generar la línea directora del Memorial Democrático no invalida, en definitiva, su conveniencia, pero sólo el debate permanente y la revisión de las políticas de memoria puede afianzar la construcción de una memoria plural, integradora y democrática del pasado.

L'Argentine en son Bicentenaire (2010) : les fantômes de la dictature (1976-1983)

NATALIA MOLINARO

Université Paris 8, Laboratoire d'Etudes Romanes (EA 4385)

ABSTRACT

On the night of 25th May 2010, in Buenos Aires, the acrobatic theatre company Fuerza Bruta brought to a close a week of festivities organised by the Argentinian government celebrating the bicentenary of the May Revolution of 1810. The company fulfilled the task entrusted to it by the state: to make this parade a spectacular show. This was no small challenge: after years of crisis and political upheaval endured by all Argentinians there was much doubt over what the commemoration of the founding of the state would stand for. However, it was a unique opportunity to redefine a weakened national identity and re-introduce some meaning to those two hundred years of history marred by violence and the denial of the other. In this context, recent history, especially the history of the last military dictatorship (1976-1983), had a place of choice in the parade. In a tribute to its direct and indirect victims -the disappeared, the mothers of the disappeared, the soldiers of the « Malvinas » (Falklands) - the company drew material from historical and collective memory with which to craft new representations for the nation.

Keywords: Argentina, Bicentenary, uses of history, staging of history, historical memory, national identity

RÉSUMÉ

Le 25 mai 2010 au soir, à Buenos Aires, le grand défilé « historico-artistique » de la compagnie de théâtre acrobatique Fuerza Bruta clôturait une semaine de festivités organisées par l'État national argentin pour la célébration du Bicentenaire de la Révolution de Mai 1810. La compagnie s'acquitta avec succès de la tâche qui lui avait été confiée : faire de ce défilé un véritable spectacle. L'enjeu était de taille : après les terribles années de crise et de dissensions politiques dont avaient souffert les Argentins, la commémoration de cet événement fondateur que constitue la Révolution de Mai risquait de ne pas mobiliser. Elle offrait pourtant une opportunité unique de redessiner les contours d'une identité nationale mise à mal et de redonner sens à deux cents ans d'histoire marqués par la violence et la négation de l'autre. Dans ce contexte, l'histoire récente, plus particulièrement celle de la dernière dictature militaire (1976-1982), fut convoquée au cœur du défilé. En rendant hommage à ses victimes directes et indirectes -disparus, mères de disparus, soldats des Malouines-, la compagnie puisa dans la mémoire historique et collec-

tive le matériel nécessaire à la création de nouvelles représentations pour la nation.

Mots-clés : Argentine, Bicentenaire, usages de l'histoire, mises en scène de l'histoire, mémoire historique, identité nationale

RESUMEN

En la noche del 25 de mayo 2010, en Buenos Aires, el gran « desfile histórico-artístico » de la compañía de teatro acrobático Fuerza Bruta cerró una semana de festividades organizadas por el Estado nacional argentino para la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo 1810. La compañía cumplía con la tarea que le había confiado el Estado: hacer de este desfile un verdadero espectáculo. El desafío no era menor : después de los años de crisis y de disensiones políticas que habían azotado a los argentinos, la conmemoración de la fecha fundadora ya no movilizaba tanto. Constituía sin embargo una oportunidad única para darle nuevos contornos a una identidad nacional desgastada y devolverle un sentido a doscientos años de historia, marcados por la violencia y la negación del otro. En este contexto, la historia reciente, más especialmente la historia de la última dictadura militar (1976-1983), fue convocada en el centro del desfile. Con un homenaje a las víctimas directas e indirectas de la dictadura –desaparecidos, madres de desaparecidos, soldados de las Malvinas–, la compañía encontró en la memoria histórica y colectiva el material a partir del cual elaborar nuevas representaciones para la nación.

Palabras clave: Argentina, Bicentenario, usos de la historia, puesta en escena de la historia, memoria histórica, identidad nacional

INTRODUCTION

C omment représenter deux cents ans d'histoire nationale en quelques *tableaux* ? Tel fut le défi auquel fut confrontée la compagnie de théâtre acrobatique Fuerza Bruta, chargée du défilé de clôture des célébrations organisées par l'État national à Buenos Aires pour le Bicentenaire de la Révolution de Mai 1810. La Révolution marque en effet le début du processus d'Indépendance, et même si celui-ci n'aboutit que six ans plus tard, le 9 juillet 1816, le 25 mai 1810 est considéré par les Argentins comme le jour de naissance de la *patrie*. Bien que les faits historiques soient loin de faire l'unanimité parmi les spécialistes¹, ce ne sont ni ces débats, ni l'objet « Révolution de Mai 1810 » qui nous intéresseront ici². C'est plutôt le sens donné à l'histoire, ainsi que ses usages politiques pour la construction d'un discours identitaire, dans un contexte aussi particulier que celui d'une commémoration à échelle nationale, qui retiendront notre attention. Pourquoi convoquer les blessures encore à vif de la dernière dictature militaire au cœur

¹ Voir par exemple à ce sujet les travaux d'Alejandro Cattaruzza (2007), Raúl Fradkin et Jorge Gelman (2010), Norberto Galasso (2010).

² Pour la construction de la Révolution de Mai 1810 comme lieu de mémoire historiographique, voir N. Pilia de Assunçao et A. Ravina, *Mayo de 1810. Entre la historia y la ficción discursivas*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

de ce défilé de clôture ? Comment évoquer une histoire vivante, et qui déchire toujours la société argentine, dans un espace-temps dédié à la création de consensus ? Par quels recours la compagnie dirigée par Diqui James parvint-elle à produire des représentations porteuses de l'identité nationale à partir du matériel offert par la mémoire historique ? Et de quelle mémoire historique s'agit-il ?

LES POLITIQUES DU BICENTENAIRE DE CARLOS S. MENEM (1989-1999) À NÉSTOR KIRCHNER (2003-2007) : UNE VOLONTÉ DE RUPTURE

Qu'est-ce que le Bicentenaire d'une nation, sinon une opportunité unique de célébrer « ce-qui-nous-lie-ensemble » et redéfinir les contours d'une identité partagée ? Plus que n'importe quelle autre commémoration, il s'agit d'un véritable événement, l'occasion d'une « rencontre entre une volonté politique et une sensibilité collective », pour reprendre les mots de Pascal Ory³. C'est un « acte social », un « discours de la filiation et de la continuité », nous dit Patrick Garcia, un moment d'« institution du lien social »⁴ par le partage de l'émotion et la mise en mouvement des corps, ce que l'auteur nomme *esthésique*⁵. Les défilés ou parades, tout comme les processions, constituent un espace idéal pour cette mise en mouvement. Ils fournissent la structure, une syntaxe semblable à celle du mythe⁶ à partir de laquelle peut se déployer une narration et cette mise en mouvement des corps. Le défilé, véritable rite, est non seulement le lieu permettant de produire des représentations, mais aussi un moyen par lequel ces *images* peuvent être intégrées, tout comme le discours ou le *récit* produit par l'État autour de la nation. Il n'est donc pas étonnant que les défilés aient pris une telle ampleur et une telle dimension artistique, ni que le comité du Bicentenaire argentin ait fait appel à la compagnie Fuerza Bruta pour réaliser le défilé destiné à clôturer les festivités à Buenos Aires le 25 mai 2010.

Dans son étude approfondie sur le Bicentenaire de la Révolution française, célébré en 1989, Garcia résume en trois propositions complémentaires la volonté politique commune qui s'était alors manifestée. Il s'agissait de « donner au peuple le spectacle de son propre corps réuni », de « rendre sensibles, à travers cette réunion, les noeuds politiques qui unissent les citoyens entre eux », et de « renforcer le sentiment de cohésion par le biais de l'émotion »⁷. Nous pourrions appliquer ces trois propositions aux festivités organisées par le gouvernement de Néstor Kirchner dès 2005, à quoi il faudrait

³ P. Ory, *Une Nation pour mémoire. 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*, Paris, Presses de la FNSP, 1992, p. 9.

⁴ P. Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française. Pratiques sociales d'une commémoration*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p.13

⁶ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* [1958], Vol.I, Paris, Plon, 1974, p. 213-275 ; R. Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.

⁷ P. Garcia, *op. cit.*, p. 46.

ajouter le fait que l'enjeu était particulièrement important en Argentine, étant donné la terrible crise économique, politique et sociale à laquelle le pays fut confronté à partir de la fin de l'année 2001. Lorsque Néstor Kirchner (1950-2010) prend le pouvoir en 2003, il hérite d'une démocratie fragilisée par les nombreux scandales ayant entaché la vie politique argentine à partir des années quatre-vingt-dix. La crise de décembre 2001 et la fuite en hélicoptère du président Fernando De la Rúa (1999-2001) avait consommé la rupture de confiance entre la société argentine et sa classe politique, déjà bien amorcée sous le mandat de Carlos S. Menem (1989-1999). L'historien Hugo Quiroga raconte ainsi :

Fue tan alto el malestar de los ciudadanos que se tradujo en ira popular. Recordemos que en el año 2002 los dirigentes políticos no podían circular libremente por las calles ni asistir a lugares públicos sin temor a ser agredidos o repudiados, mientras el Congreso de la Nación permaneció vallado durante mucho tiempo.⁸

Cette crise fut aussi une crise identitaire : de nombreuses publications témoignent du mal-être lié à l'argentinité, notion devenue synonyme de « douleur », selon le terme utilisé par Silvia Bleichmar⁹. C'est pourquoi, lorsqu'il fait promulguer le Décret 1016/2005, annulant le Décret n° 1561/99 promulgué par Carlos S. Menem en fin de second mandat, Néstor Kirchner a pleinement conscience de l'opportunité qui s'offre à lui de régénérer un sentiment d'appartenance mis à mal. Ce Décret stipule :

[...] Que la celebración del Bicentenario de la emancipación argentina adquiere una significación y una relevancia muy especiales dado el particular momento que vive el país, que viene de atravesar una de las crisis más profundas de su historia, cuyas secuelas aun afligen a amplios sectores de la población.

Que reducir el Bicentenario a una mera conmemoración sería desaprovechar una oportunidad inmejorable para afirmar los lazos nacionales, democráticos y de respeto mutuo que deben unir a todos los habitantes del suelo argentino en la conformación de una sociedad integrada e incluyente [...].

Que para ello se requiere un conjunto de lineamientos generales a partir de los cuales se fijen las acciones concretas a seguir en las distintas áreas y, en su oportunidad, se convoque a participar en ellas a los sectores que resulten, en cada caso, más representativos de la comunidad tanto a nivel nacional como provincial [...].¹⁰

Le Décret 1016/2005 fait d'abord le constat de l'existence d'une demande sociale, d'une nécessité, qui apparaît presque comme une urgence. La célébration du Bicentenaire est « une opportunité unique » de réparer le sentiment identitaire des Argentins. Il s'agit de

⁸ H. Quiroga, C. Tcach (dir.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, Rosario, Homo Sapiens Editores, 2006, p. 87.

⁹ Voir S. Bleichmar, *Dolor País*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2002. Edition française : *Douleur Pays. L'Argentine sur le divan*, Paris, Le Félin, 2003.

¹⁰ Extrait du Décret 1016/2005, publié dans le Bulletin Officiel de la République Argentine, n° 30 725, 26 août 2005. Disponible sur le site internet de la Chambre des Députés –Honorable Cámara de Diputados de la Nación–, www.hcdn.gov.ar

leur donner un caractère participatif, comme en témoignera le slogan choisi, « participá en la historia » prenant bien soin de conserver l'accent sur le « á », spécificité argentine, pour renforcer la sonorité populaire. Il ne s'agit pas tant de célébrer l'objet Révolution de Mai 1810, mais bien d'utiliser cette occasion pour « affirmer » – et non « réaffirmer », ce qui montre bien l'idée que nous sommes dans une première étape de construction– les « liens nationaux » et « démocratiques » qui doivent unir les citoyens en vue de la mise en place d'un projet de société. Ce projet se veut « inclusif », c'est-à-dire, « intégrant » chaque citoyen malgré les différences. Il s'agit de faire en sorte que chacun sente son appartenance à ce *tout* que constitue la communauté nationale. Pour ce faire, le Décret sanctionne la création d'un Comité –Comité Permanente del Bicentenario– chargé de convoquer les secteurs qu'il estimera les plus représentatifs de sa démarche dans la communauté locale, provinciale ou nationale. Parmi eux, la compagnie Fuerza Bruta, qui se verra confier le défilé de clôture du 25 mai 2010 à Buenos Aires.

La démarche de Kirchner et de son comité d'organisation tranche avec celle de son prédécesseur –pourtant issu de la même famille politique, le péronisme (Partido Justicialista). Le Décret promulgué par Carlos Menem en 1999 à l'initiative de son ministre des Relations Extérieures Guido Di Tella, s'inscrit pleinement dans la tradition libérale –ce qui montre bien la complexité et les différents visages du péronisme, voir à ce sujet le récent ouvrage de Gustavo J. Nahmías¹¹. La célébration est résolument tournée vers l'extérieur, et doit sceller l'entrée du pays dans ce que les Argentins appellent alors le *Premier Monde*¹². L'Argentine de Menem fut en effet considérée comme le « meilleur élève du FMI », les économistes parlaient alors d'un « miracle argentin ». La présidence de Menem se caractérisa par un style très personnel et son goût pour le faste devint vite légendaire. Son second mandat fut marqué par une vague de privatisations qui n'était pas sans rappeler la politique menée par le ministre de l'Économie, José Martínez de Hoz, pendant la dictature et qui en finit avec les entreprises publiques, depuis la compagnie aérienne Aerolíneas Argentinas, à l'entreprise d'exploitation pétrolière et gazière Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) –laquelle fut vendue à la multinationale Repsol en 1999–, en passant par le système de retraites (AFJP). Le « miracle » eut donc lieu au prix de milliers de licenciements et d'un mécontentement social croissant, lequel devait atteindre son paroxysme le 21 décembre 2001.

Le Décret de Menem semble ne pas tenir compte des protestations des *piqueteros*¹³, ni du quotidien de millions d'Argentins. L'objectif affiché du gouvernement de Carlos S. Menem est de faire de ce Bicentenaire une véritable vitrine publicitaire pour les entre-

¹¹ G. J. Nahmías, *La batalla peronista. De la unidad imposible a la violencia política (Argentina, 1969-1973)*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

¹² Voir le tango d'Eladia Blázquez, *Argentina Primer Mundo* (1997).

¹³ Mouvement de chômeurs qui émerge avec la vague de privatisations menées à partir de 1994 sous la présidence de Carlos S. Menem. Ils sont appelés ainsi en raison de leur méthode de protestation qui consiste à bloquer les axes routiers les plus importants du pays par des *piqueteras*, autrement dit des barricades.

prises désireuses d'investir dans l'évènement. Ainsi, le premier paragraphe du Décret insiste sur le fait que cette « commémoration » doit atteindre sa « splendeur maximale », d'où la nécessité de « promouvoir une vaste étude des antécédents et l'analyse des initiatives publiques et privées qui viendraient à être proposées », étant donnée « l'extraordinaire transcendance des festivités du Bicentenaire » (paragraphe 2) :

Considerando : Que el mencionado Departamento de Estado propicia la preparación de la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo, que se producirá el 25 de mayo del año 2010, a fin de que sea planeada y coordinada con suficiente anticipación para alcanzar el máximo esplendor en su conmemoración ; que la extraordinaria trascendencia de los festejos del Bicentenario determina la necesidad de promover un vasto estudio de los antecedentes y el análisis de las iniciativas públicas y privadas que se propongan [...].

Les adjectifs « *máximo* » et « *extraordinaria* », associés aux substantifs « *esplendor* » et « *transcendencia* », reflètent cette idée de *l'Argentine Premier Monde*. Notons par ailleurs que la commémoration vue par Carlos S. Menem se concentre uniquement sur la Révolution de Mai 1810. Il ne s'agit pas, comme pour Néstor Kirchner, de redonner une signification à l'événement, mais de commémorer le mythe fondateur hérité de la tradition historiographique libérale et assimilé par des générations d'Argentins dans les écoles¹⁴. La démarche de Menem n'est pas sans rappeler celle de l'État lors des célébrations du Centenaire de la Révolution de Mai en 1910¹⁵. Nous y retrouvons des éléments qui renvoient à une même *culture*, à ce que nous pourrions prendre le risque d'appeler une *culture libérale argentine*, ainsi qu'à une même tradition avec laquelle Néstor Kirchner a explicitement souhaité rompre. Nous ne pourrons accorder à ce point la place qu'il mériterait dans l'espace qui nous est imparti, ni développer ces notions de « *culture* » et de « *tradition* » aussi longuement qu'il le faudrait. Précisons simplement que, loin de nous situer dans une perspective essentialiste, nous abordons ces deux notions selon le point de vue d'Eric Hobsbawm ou encore Marshall Sahlins, en considérant la « *tradition* » comme une « *invention* »¹⁶ et la « *culture* » comme une construction avant tout « *fonctionnelle* », « *instrumentale* » et « *pragmatique* »¹⁷. L'ensemble de pratiques, de valeurs et de représentations que désignent ces deux termes a fini par

¹⁴ Voir, par exemple, les travaux de Marta Amuchástegui (1995), Lilia Ana Bertoni (1992, 2001), Cecilia Braslavski (1992, 1996), Héctor R. Cucuzza (2002, 2007, 2012), Luis A. Romero (2004), María Mercedes Poggi (2010), Lilia Ana Bertoni (1992, 2001), Cecilia Braslavski (1992, 1996).

¹⁵ Sur le Centenaire de la Révolution de Mai en 1910, voir, entre autres, les travaux d'Alejandro Cattaruzza (2007), Fernando J. Devoto (2010), Horacio Salas (2010), Luis A. Romero (2009), Nuria Tabanera García (conférence donnée dans le cadre du Séminaire de l'ERESCEC-CIRCE, 5 avril 2013). Le Centenaire s'étant invité comme lieu de mémoire dans les débats suscités par le Bicentenaire, nous lui dédions un chapitre dans notre thèse de Doctorat. Pour avoir un aperçu de ces débats, voir l'article de C. Lesgart, « *Intelectuales produciendo Bicentenario* », dans *Estudios*, n° 23-24, Enero-Diciembre 2010, p. 125-143.

¹⁶ E. Hobsbawm, T. Ranger (dir.), *L'Invention de la tradition*, Paris, Amsterdam, 2006.

¹⁷ M. Sahlins, « Dos o tres cosas que sé acerca del concepto de cultura », traduction de Jairo Tocancipá-Falla, Bogotá, Revista Colombiana de Antropología, vol. 37, 2001, p. 298.

constituer en lui-même « un mythe », une « fabrication », pour reprendre les termes de Roger Keesing¹⁸.

Selon Hobsbawm, les « nouvelles traditions » peuvent utiliser d'anciens matériaux et se trouver face à la nécessité d'inventer de nouveaux langages et procédés, ou encore d'étendre l'ancien vocabulaire symbolique au-delà de ses limites déjà établies¹⁹. C'est bien ce qu'il s'est produit pour la célébration du Bicentenaire de la Révolution de Mai. L'État s'est trouvé face au défi d'inventer de nouvelles représentations à partir d'un matériel historique usé, profondément remis en question par les années de crise. Mais pourquoi avoir fait appel à Fuerza Bruta ? Quelle est la particularité de cette compagnie ? Et comment celle-ci a-t-elle travaillé pour préparer un spectacle à dimension « historique » ?

LA « SOCIÉTÉ SANS RÉCIT » ET L'ART DE FUERZA BRUTA

Queremos quebrar el sometimiento intelectual del lenguaje. Usar todos los medios que se dispone para operar eficazmente sobre la sensibilidad del espectador. Traerlos a otros territorios donde existen leyes más poderosas. Un espacio donde la presión de los sentidos afecte la mente. Donde la velocidad de los estímulos que reciba el espectador supere la reacción intelectual.

Que la emoción llegue antes, siempre antes.²⁰

L'effondrement du mythe libéral et de ses représentations n'est pas exclusivement une spécificité argentine. L'attentat contre le World Trade Center du 11 septembre 2001 marque ce que Néstor García Canclini a appelé la « dernière Grande Chute » du « Grand Récit » occidental qui dominait depuis la chute du Mur de Berlin en 1989²¹. L'art n'a pas été épargné : face à la fragmentation et la profusion de nouveaux récits, les artistes se sont adaptés à ce changement de paradigme. Le parcours et le mode d'expression de Diqui James, metteur en scène et directeur de Fuerza Bruta, ainsi que de ses principaux associés, doit être replacé dans ce contexte, mais aussi dans celui de la transition démocratique argentine. Le concept développé par García Canclini dans son ouvrage *La sociedad sin relato* (2010) offre un éclairage précieux pour mieux comprendre les raisons du choix de l'État et ceux opérés par la compagnie pour la mise en scène de l'histoire argentine.

¹⁸ R. Keesing, « Class, culture, custom », dans J. Friedman, J. G., Carrier, (ed.), Lund University Press, *Melanesian modernities*, 1996. p. 164.

¹⁹ E. Hobsbawm, E. Ranger (dir.), *L'Invention de la tradition*, Paris, Amsterdam, 2006, p. 18.

²⁰ Extrait de la présentation du concept de la compagnie sur son site internet : www.fuerzabruta.net

²¹ N. García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, p. 18.

Créée en 2004 par Diqui James (direction artistique), Gaby Kerpel (direction musicale), Fabio d'Aquila (coordination générale) et Alejandro García (direction technique), cette compagnie s'inscrit dans l'héritage des spectacles de rue et du théâtre d'avant-garde de la fin des années soixante et soixante-dix en Argentine, en y ajoutant une dimension plus théâtrale et spectaculaire. Diqui James a fait ses débuts avec la compagnie La Organización Negra (1984-1993), d'abord connue sous le nom de La Negra, dont les représentations étaient de l'ordre de la performance, du *happening*, mode d'expression particulièrement prisé à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix par les artistes argentins, en particulier par ce théâtre dit d'« avant-garde » et les plasticiens²². Des œuvres comme *Fusilamiento* (1984), *Vómito Blanco* (1984) ou encore *Procesión papal* (1985) témoignent de la démarche de La Organización Negra, pur produit de la transition démocratique argentine, et préfigurent déjà celle de Fuerza Bruta quinze ans plus tard.

L'art de Fuerza Bruta reflète bien le constat de Néstor García Canclini : l'art est désor mais le lieu de l'imminence²³. Il annonce quelque chose qui peut arriver, il promet du sens ou modifie celui-ci par le biais d'insinuations. À la différence près que Fuerza Bruta, comme son nom l'indique, ne fait pas « dans la dentelle ». Les représentations de la compagnie sont connues dans le monde entier pour être spectaculaires. Diqui James a travaillé avec les plus grandes figures de la culture *pop* internationale. Cependant, comme nous pourrons l'observer plus loin en analysant le défilé du 25 mai 2010, nous retrouvons cette idée d'une « suspension » de la réalité, renforcée par la dimension acrobatique de la compagnie²⁴.

Quoi de plus *imminent* que l'émotion ? Dans un lyrisme que nous pourrions presque qualifier de *très argentin*, la compagnie présente sa démarche :

Que pegue en el cuerpo, debajo de la ropa. Atrás de los ojos. Adentro. Un espacio donde el espectador se entregue, sabiendo que forma parte de un hecho artístico, que forma parte de una realidad paralela, etérea, bella, delirante y absolutamente más verdadera que la cotidiana. Donde el espectador sabe que está siendo conducido a estrellarse contra su propia sensibilidad (...). El espectador forma parte. Herido. Festejando.²⁵

Là où le « Grand Récit » n'opère plus²⁶, seule l'émotion et « l'imminence de l'art » peuvent venir combler le vide, ou plutôt, mettre la lumière sur un récit parmi les autres. L'émotion repose sur l'expérience partagée, la conscience de vivre ensemble un moment unique, sur le collectif. Le spectateur transgresse le statut qui lui est traditionnellement assigné

²² N. García Canclini, *La producción simbólica* [1979], Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, 1979.

²³ N. García Canclini, *La sociedad...* op. cit., p. 12.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Extrait de la présentation du concept de la compagnie sur son site internet : www.fuerzabruta.net

²⁶ N. García Canclini, *La sociedad...* op. cit., p. 18.

pour « s'émanciper »²⁷ et devenir lui-même acteur. Il fait partie à part entière de la représentation. Dans le cas d'un défilé, la séparation entre la scène et le public est dépassée, ce qui permet la construction d'un espace communautaire virtuel semblable à l'espace national : comme le souligne Patrick Garcia, « l'espace national est d'abord un espace virtuel, un espace symbolique chargé d'histoire »²⁸.

Pour le défilé « historico-artistique » devant clôturer les festivités à Buenos Aires le 25 mai 2010, le défi consistait à rassembler les Argentins autour de leur histoire nationale et de susciter chez eux l'émotion. La démarche de Fuerza Bruta correspondait parfaitement à celle du gouvernement. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que la Commission d'organisation du Bicentenaire ait fait appel à cette compagnie pour le défilé du 25 mai 2010 à Buenos Aires.

L'HISTOIRE MISE EN SCÈNE

*Queríamos que la emoción le ganara al cerebro y todos dijieran : « Yo soy esto ».*²⁹

Comment représenter en quelques scènes l'histoire nationale et, surtout, une période aussi sensible que la dernière dictature militaire ? L'entreprise était d'autant plus délicate qu'il s'agit d'un terrain où se confrontent deux versions de l'histoire, conflit réactivé par la politique mémorielle mise en place par Néstor Kirchner dès son arrivée au pouvoir en 2003. L'histoire de la dernière dictature reste encore à écrire et fait l'objet d'une véritable « guerre de mémoire »³⁰, sur laquelle la démocratie argentine a dû bâtir ses nouvelles fondations. Le défilé de clôture du 25 mai 2010 eut cependant un succès inattendu et fit quasiment l'unanimité dans la presse. Deux millions de personnes y assistèrent.

Le choix de rendre hommage aux Mères de la Place de Mai n'était pas sans comporter de risques, car il rendait officiel et historique un véritable parti pris qui s'était manifesté dès le début du mandat de Néstor Kirchner. En 2004, celui-ci faisait retirer du « Círculo Militar » le portrait de Jorge R. Videla (1925-2013), auteur du coup d'État du 24 mars 1976. Ce même jour, Néstor Kirchner prononçait un discours face à l'École Supérieure de la Marine –la ESMA, Escuela Superior de Mecánica de la Armada–, l'un des plus importants centres de détention clandestine pendant la dictature. Pour la première fois, un président demandait pardon au nom de l'État pour les crimes commis entre

²⁷ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions, 2008.

²⁸ P. Garcia, *Le Bicentenaire*, op. cit., p. 23.

²⁹ Diqui James, dans un entretien avec Sebastián Feijoo pour le journal *Miradas al sur*, 22 mai 2011.

³⁰ Voir au sujet de la notion de « guerre de mémoires », entre autres, l'ouvrage de P. Blanchard et I. Veyrat-Masson, *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2010.

1976 et 1983³¹. Ce geste symbolique annonçait la fin de l'impunité des généraux et fonctionnaires de la dictature. 2010 fut non seulement l'année du Bicentenaire, mais aussi celle du procès de figures emblématiques de la dictature, comme Jorge R. Videla ou Luciano B. Menéndez, condamnés pour la première fois par le Tribunal de Córdoba en décembre 2010 à effectuer une peine à perpétuité *en cárcel común*, c'est-à-dire, tout simplement, en prison. Ils avaient bénéficié en 1990 d'une amnistie accordée par le président Carlos S. Menem, malgré une première sentence prononcée en 1985. Par ailleurs, dès les premiers temps de son mandat, Kirchner tissa des liens très étroits avec l'Association des Mères de la Place de Mai et sa présidente, Hebe de Bonafini, ainsi qu'avec d'autres organisations de Défense des Droits de L'Homme luttant pour la reconnaissance de ce que les Argentins appellent le *Terrorisme d'État*. Cette politique, même si elle a rencontré l'adhésion d'une majorité de la population, n'a pas été sans créer de remous. En effet, entre « génocide » et « guerre contre le terrorisme », deux versions de l'histoire s'affrontent et laissent apparaître les profondes fissures de la société argentine.

Il fallait donc puiser dans les symboles les plus fédérateurs, dans ce que Joël Candeau appelle « une mémoire forte » pour rassembler : une mémoire « massive, cohérente, compacte et profonde qui s'impose à la grande majorité d'un groupe, quelle que soit sa taille », tout en sachant, comme précise Candeau que « la probabilité de rencontrer une telle mémoire est d'autant plus grande que le groupe est restreint »³². Pour l'anthropologue, une mémoire forte est une mémoire « organisatrice », c'est-à-dire qu'elle est une dimension importante de la structuration d'un groupe et de la représentation qu'il va se faire de sa propre identité. La mémoire des victimes de la dernière dictature allait fournir un terreau fertile pour la constitution de cette « mémoire forte ». Les Mères de la Place de Mai, appelées « vieilles folles » par les militaires, étaient sur le point d'être sacrées héroïnes nationales.

Le 25 mai 2010, vers 21h, les premiers chars s'élancèrent le long de la fameuse « Avenida 9 de Julio » au son solennel d'un instrument à vent indigène. Le premier tableau fut dédié aux peuples autochtones : quatre chars et des dizaines d'acteurs et de danseurs interprétèrent ce qui fut présenté comme *le temps des origines* de la nation³³. Puis, soudainement, surgit « l'Argentine », une jeune femme vêtue de blanc et de bleu, telle

³¹ Cependant la violence, les disparitions forcées, les tortures et assassinats ont commencé bien avant le coup d'État du 24 mars 1976 : dès 1974, les actions menées par une organisation paramilitaire, l'Alliance Anti-communiste Argentine, inaugureront des pratiques qui deviendront bientôt une politique d'État. Elles ne font pourtant l'objet d'aucune investigation judiciaire pour l'instant. Voir à ce sujet l'entretien du journaliste Pablo Montanaro avec l'historien José Echenique, « No investigar lo ocurrido antes del golpe denota una incomprendión por parte del sistema judicial », publié dans *La Mañana del Neuquén*, 12 août 2012.

³² J. Candeau, *Mémoire et Identité*, Paris, P.U.F, 1998, p. 40.

³³ Sur la représentation des peuples autochtones dans le défilé et la participation des organisations indigénistes aux festivités du Bicentenaire, voir N. Molinaro, « Los pueblos originarios en el Bicentenario argentino (2010) : ¿ Hacia un reconocimiento nacional ? », dans N. Ludec et E. Fernández Domingo, *Espaces de la citoyenneté en Amérique Latine*, *Cahiers Albim*, n°24, Université Paris 8, 2012, p. 77-93.

une allégorie, qui s'élança d'une immense grue, suspendue à une corde, en surplombant le public et en effectuant des gestes énergiques et dynamiques, sur une musique empruntant au folklore du nord-ouest argentin. Ainsi s'enchâînèrent dix-neuf scènes, dix-neuf tableaux organisés par concepts, dans un ordre chronologique qui, bien qu'il ne fût pas explicite, demeurait sous-jacent : « Pueblos originarios », « La Argentina », « El Éxodo Jujeño », « El Cruce de los Andes », « Vuelta de Obligado », « El folklore. El sabor de la tierra », « Latinoamérica », « Los inmigrantes », « El tango », « Movimientos políticos y sociales », « La Industria Nacional », « La Democracia y los golpes de Estado », « Las Madres de Plaza de Mayo », « Las Malvinas », « El regreso de la Democracia », « Las crisis económicas », « Presente y futuro », « Rock Nacional »³⁴. Autant d'images supposées résumer deux cents ans d'histoire nationale et refléter *ce qui fait l'argentinité* d'aujourd'hui.

L'évocation de la dernière dictature occupe, comme nous pouvons le constater, un espace privilégié dans le défilé, puisque trois tableaux lui sont consacrés. Tout d'abord, la « Democracia y los golpes de Estado » (Fig. 1) : l'utilisation du pluriel –« golpes de Estado » – fait référence aux nombreux coups d'État que l'Argentine a connus tout au long du XXème siècle. L'accent est mis sur la *démocratie bafouée* : l'image de la Constitution Nationale en flammes, impressionnante, donne le ton. Après le tableau dynamique dédié à « l'Industrie Nationale » –à travers un hommage à la grande entreprise Siam Di Tella, image de la puissance industrielle argentine avant l'instabilité politique de la fin des années 60–, le silence, suivi du son strident qui s'élève, fait frémir le spectateur. L'irruption d'une musique électronique de type *Drum 'n Bass* –un genre musical venu d'Angleterre–, saccadée et rapide, instaure un climat oppressant, qui suggère la violence, tandis que la Constitution géante suspendue à une grue s'enflamme brutalement. La référence aux coups d'État –et en particulier à celui qui fut mené par Jorge Rafael Videla en 1976– est évidente. Le public exulte. Puis viennent, encore une fois, le silence et l'obscurité.

³⁴ Nous utilisons pour notre analyse des images disponibles dans la médiathèque de la chaîne télévisée publique Canal 7 et sur Youtube (Chaîne « TV Pública », <http://www.youtube.com/watch?v=hUDzVpzFXCQ>), ainsi que sur le site de la compagnie Fuerza Bruta (www.fuerzabruta.net). Ce travail n'inclut pas une étude poussée du montage et des plans réalisés par les techniciens de la chaîne publique, ni des enjeux médiatiques. Celle-ci sera effectuée dans le cadre de ma thèse de Doctorat, réalisée sous la direction de Madame Le Professeur Perla Petrich (Alhim, Université Paris 8).



Figure 1. *La Democracia y los Golpes de Estado*, ou la Constitution en flammes et les Droits de l'Homme bafoués.

Photo : Galio

Les lumières virent alors au bleu profond, laissant apparaître le char dédié aux Mères de la Place de Mai (Fig. 2). Entourées d'un rideau de pluie, alors que seul le son de l'eau se fait entendre, les actrices de Fuerza Bruta reproduisent la « ronde » –ou la « marche »³⁵ – que ces mères ont commencé à effectuer le 30 avril 1977 pour obtenir une réponse du gouvernement militaire quant au sort de leurs enfants disparus –souvent des militants, parmi lesquels certains s'étaient engagés dans la lutte armée. Elles marchent dans les flaques d'eau laissées par le rideau de pluie, sous les projecteurs d'une lumière dans les tons rouge. Le sang versé pendant ces années sombres revient immédiatement en mémoire. Leurs foulards blancs, devenus un symbole qui a parcouru le monde –à l'origine le premier linge de leur enfant–, est mis en valeur : leur lumière blanche transperce l'obscurité. Le tableau s'achève sur l'image solennelle des Mères-actrices se mettant face au public, dans lequel se trouvent celles-là mêmes qu'elles incarnent, Hebe de Bonafini et des représentantes de l'association.



Figure 2. Le char dédié aux Mères de la Place de Mai
Photo : Federico Guastavino, pour le journal *La Nación*.

³⁵ Hebe de Bonafini, Présidente de l'association, déclarait dans sa conférence du 6 juillet 1988 : « Quiero decirles que a nosotras no nos gusta que le llamen ronda a lo que hacemos. (...) no le queremos decir ronda y le decimos marcha. Porque ronda es rondar sobre lo mismo, pero marcha es marchar hacia algo. Y las Madres creemos que, aunque sea en círculo, estamos marchando hacia algo ». Extrait de *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, édité par Inés Vásquez et les Editions Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2010.

Tandis que le char des Mères de la Place de Mai poursuit sa route et que le son de la pluie perdure, une trentaine d'acteurs, habillés en soldats, le suivent. Il s'agit de l'hommage aux autres martyrs de la nation, les combattants des Malouines, les derniers sacrifiés –les dernières victimes– de la Junte militaire. Des bruits d'hélicoptère et d'avion, des coups de feu viennent s'ajouter au son de la pluie, puis éclate une déflagration, semblable à l'explosion d'une bombe, et les soldats s'écroulent, laissant apparaître, sur chacun d'entre eux, une croix blanche. Un soldat –un survivant ? – rabat alors la croix sur le corps de son camarade, et tous se relèvent et reprennent leur marche, tels des fantômes de l'histoire, portant leur croix à l'envers sur le dos (Fig. 3).



Figure 3. Les Combattants des Malouines (I)

Photo: A.P. Publiée dans le journal *Los Andes*, le 26 mai 2010.



Figure 4. Les combattants des Malouines (II),
tombés pour la patrie, aux pieds de la tribune abritant la présidente Cristina F. de Kirchner,
les présidents latino-américains invités et leurs délégations³⁶

Il y aurait beaucoup à dire sur ces trois tableaux, chacun suscite de nombreuses réflexions et mérite une analyse scrupuleuse³⁷. Nous devrons nous contenter ici d'une analyse superficielle avec cette interrogation pour fil conducteur : le défilé est désigné

³⁶ Capture d'écran de la transmission télévisuelle du défilé par la chaîne Canal 7 (disponible en ligne, voir sources)

³⁷ Cette analyse sera effectuée de façon plus détaillée dans le cadre de ma thèse de Doctorat.

par la programmation comme un défilé « historico-artistique », mais est-ce vraiment à une reconstitution historique à laquelle nous avons affaire ici ? Ne s'agirait-il pas davantage d'une séquence mémorielle, comme en témoignent l'organisation en axes thématiques du défilé ? Chaque tableau est un signe, une forme matérialisée de la réminiscence, une forme intermédiaire, ce que Bergson appelait le souvenir mixte, ou ce que Paul Ricoeur décrit comme une forme à mi-chemin entre le « souvenir pur » et le « souvenir image », ancré dans la perception, mais qui se trouve ici incarné, interprété³⁸. Ces tableaux, de par leur dimension artistique, nous renvoient à la « fonction hallucinatoire de l'imagination »³⁹, étroitement liée au phénomène mnémonique. Or, comme le soulignait Ricoeur, une phénoménologie de la mémoire doit tenir compte de l'imagination et de ses pièges. Celui-ci peut constituer en effet une sorte de discrédit et peut affaiblir la mémoire.

De plus, bien que le défilé semble s'inscrire dans une chronologie, nous ne sommes pas dans ce que Candeau désigne comme le « temps caractéristique de l'énonciation historique »⁴⁰, c'est-à-dire, selon la définition d'Émile Benveniste, dans « le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur »⁴¹. L'histoire, comme le souligne Maud Joly, est un « récit raisonné », qui « exclut l'émotion »⁴². Or, l'émotion est bien présente. De plus, nous avons bien un narrateur : le metteur en scène Diqui James et l'État, unis d'une même voix. Enfin, s'il y a récit, celui-ci s'inscrit davantage dans le temps de la mémoire, laquelle se déploie essentiellement, selon Candeau, « à l'intérieur d'un temps privé, un temps intime ». Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une reconstitution historique, mais bien d'une série d'images, de représentations d'abord choisies, puis mises en ordre et en scène, dans un agencement similaire à celui de la pensée mythique⁴³.

La structure du défilé est ce qui permet au récit de se déployer. C'est peut-être là que nous pourrons y trouver le « mythe », c'est-à-dire l'unité constitutive du mythe selon Lévi Strauss⁴⁴, qui est à chercher au niveau de la proposition. Le sens du mythe ne réside pas dans les éléments isolés, mais dans la relation homologue de ces mythèmes et dans la composition de toutes ces relations avec d'autres faisceaux de relations.⁴⁵ *L'image* de

³⁸ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 65.

³⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁰ J. Candeau, *op. cit.*, p. 93.

⁴¹ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Volume I, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.

⁴² M. Joly, « Guerre civile, violences et mémoire : retour des victimes et des émotions collectives dans la société espagnole contemporaine », dans L. Capdevila et F. Langue, *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique Latine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 125.

⁴³ C. Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, [1958], *op. cit.* ; R. Girardet, *Mythes et...*, *op. cit.*; Moscovici, « Introduction », *op.cit.*

⁴⁴ C. Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, [1958], *op. cit.*, p. 241.

⁴⁵ D. Jodelet et E. Colho Paredes, *Pensée mythique et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 71.

ces femmes effectuant une ronde sous un rideau d'eau ou d'un grand livre de ferraille en flammes ne prend sens que si elle peut être mise en relation avec un autre faisceau de relations : celui de l'histoire nationale.

Le mythe, pour s'incarner, a non seulement besoin de symboles, mais aussi d'un rituel d'intégration. Le défilé de Fuerza Bruta fonctionne comme tel : il permet de rejouer le passé et de s'en libérer par l'effet de catharsis et de sublimation. C'est par la mémoire des souffrances et des « désastres » que se renforce le sentiment d'appartenance collective, rappelle Edith Zertal⁴⁶. Les Mères de la Place de Mai et les ex-combattants des Malouines, ainsi idéalisés et mythifiés, entrent dans *l'histoire officielle* par la grande porte, avec l'« aura de sacralité » des grands héros nationaux. Ces figures, devenues exemplaires, sont, pour reprendre Sahlins, des « représentations ritualisées »⁴⁷ de représentations qui ne sont pas ici uniquement culturelles, mais aussi sociales⁴⁸, et auxquelles tout un pan de la société argentine peut s'identifier.

Lors des festivités du Bicentenaire à Buenos Aires, et en particulier lors du défilé de clôture de Fuerza Bruta, nous assistons en quelque sorte à une nationalisation de la mémoire de la dictature, à la refondation d'une identité nationale, à un nouveau commencement. Le stigmate de l'argentinité est inversé : elle signifie courage, abnégation et dignité⁴⁹. C'est l'un des rapports de transformation inhérents au mythe, définis par Lévis Strauss⁵⁰. La vie peut reprendre son cours normal, à l'abri des soubresauts de l'histoire, c'est du moins ce que semble suggérer l'avant-dernier tableau du défilé, *Presente y futuro* : le char est recouvert d'une immense bâche transparente et reçoit une lumière rose. À l'intérieur de cette *bulle*, des enfants jouent. Ils saluent le public et la présidente. La bande-son se compose de rires et de cris d'enfants, et d'une sonnerie d'école qui résonne de temps à autres, rappelant les cours de récréation. « Plus rien ne peut nous arriver », semble dire cette image. La *bulle* –le pays–, poursuit tranquillement son chemin, en suivant, bien sûr, la voie tracée par le gouvernement. Le tableau final, un DJ installé sur un char diffusant une sélection de chansons emblématiques issues du « rock nacional », nous renvoie à la transmission intergénérationnelle de cette mémoire, mais aussi d'une *culture*. Les jeunes, principaux destinataires de ce défilé, deviennent les héritiers de ce passé, mais aussi les « légataires d'une cause à mener à son terme »⁵¹.

⁴⁶ E. Zertal, *La nation et la mort. La Shoah dans le discours et la politique d'Israël*, Paris, La Découverte, 2008, p.15.

⁴⁷ M. Sahlins, *op. cit.* p. 298.

⁴⁸ S. Moscovici, « Introduction », dans Jodelet, D. et Colho Paredes, *op. cit.*

⁴⁹ Le slogan choisi par le gouvernement de Cristina Fernández de Kirchner pour des spots publicitaires diffusés sur la chaîne publique Canal 7 reflète cette volonté d'en finir avec ce qui demeure une idée reçue. Il proclame ainsi : « Argentina, un país con buena gente ».

⁵⁰ C. Levi-Strauss, [1958], *op. cit.*, p. 239.

⁵¹ M. Joly, *op. cit.* p. 125.

CONCLUSIONS

Le défilé qui clôutra les festivités officielles du Bicentenaire le 25 mai 2010 à Buenos Aires fut un aspect majeur de la politique mémorielle du gouvernement, comme en témoignent les grandes tendances déjà dessinées dans le Décret ratifié par Néstor Kirchner en 2005. Il répondait à une demande sociale criante. L'art de Fuerza Bruta vint répondre à cette demande, en ayant recours à ce qui pouvait encore mobiliser les Argentins et les unir au-delà des conflits de mémoires : l'émotion partagée. Il permit également d'officialiser une nouvelle version de l'histoire, celle des victimes et des oublié-e-s de la tradition historiographique libérale. L'histoire récente, histoire non résolue et vécue, fournit le matériel permettant de répondre aux nécessités du présent et d'inventer une nouvelle tradition commémorative, ainsi que de nouvelles représentations pour la nation. Ceci montre bien que nous sommes entrés dans une ère où le sens s'organise de façon présentiste⁵², ce qui entre a priori en contradiction avec le temps mythique. Cependant, l'invention d'une nouvelle tradition, pour avoir lieu, doit également s'appuyer sur une certaine continuité⁵³. Il nous reste à approfondir cet aspect, tout comme le rôle de la figure féminine et plus particulièrement celle de la mère, ou encore les éléments religieux présents dans ce défilé et sa dimension rituelle, car ils méritent une étude approfondie, ainsi qu'une approche comparative. Ces trois tableaux, tout comme le défilé dans son ensemble, constituent en eux-mêmes un objet d'étude ouvrant à de nombreuses perspectives d'analyses et sur des questions dépassant le contexte strictement argentin.

SOURCES

- DOCUMENTS VIDÉO :

- *Síntesis de los festejos*, produit par la chaîne télévisée Canal 7, disponible en ligne :
- <http://www.youtube.com/watch?v=hUDzVpzFXCQ>
- *Desfile histórico*, Canal 7, Médiathèque, disponible en ligne :
- <http://www.tvpublica.com.ar/articulo-a/desfile-historico-2/>

- n-Photos du défilé de Fuerza Bruta :

- Journal *La Nación* : <http://www.lanacion.com.ar/1268781-las-mejores-imagenes-de-la-fiesta-del-bicentenario>
- Journal *Los Andes*:<http://www.losandes.com.ar/notas/2010/5/26/sociedad-492104.asp>
- Galio : voir son profil sur www.flickr.com

- SITE DE LA COMPAGNIE FUERZA BRUTA :

- www.fuerzabruta.net

⁵² *La sociedad...* op. cit., p. 22 ; F. Hartog, *Régimes d'historicités*, Paris, Points, 2003.

⁵³ E. Hobsbawm, op. cit.

« *En el país de Nomeacuerdo* »¹ ?

Mémoires de la dictature au Chili et en Argentine

NATHALIE JAMMET-ARIAS

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

ABSTRACT

The different coups d'État in Chile and Argentina happened in a restricted geographical and temporal area. However, the vision that was given of them abroad was quite different. This paper aims to compare the processes of struggle for the memory in these two countries. In both cases, the process of memory alternates between the struggles engaged inside the country, and the one led abroad, between political and artistical struggles, between the government action and the requests of the citizens.

Keywords: Argentina, Chile, dictatorship, memory, justice

RÉSUMÉ

Les coups d'État au Chili et en Argentine eurent lieu dans un espace géographique et temporel proche. Cependant, la vision qui en fut donnée à l'extérieur fut différente. L'article se propose de donner une vision comparée des processus de lutte pour la mémoire dans ces deux pays, une mémoire qui, dans les deux cas, passe par une revendication de justice basée sur un mouvement constant d'alternance entre la lutte engagée dans le pays et celle qui venait de l'extérieur, entre luttes politiques et artistiques, entre amnisties et procès, entre action gouvernementale et demande de la société civile.

Mots-clés : Argentine, Chili, dictature, mémoire, justice

RESUMEN

Los golpes de Estado en Chile y en la República argentina se desarrollaron en un espacio geográfico y temporal muy cercano. Sin embargo, la visión que se dio en el exterior de aquellos fue distinta. El artículo propone dar una visión comparada de los procesos de lucha por la memoria en estos dos países, una memoria que en ambos casos pasa por una reivindicación de justicia y se fundamenta en un movimiento constante de alternancia entre la lucha que se emprendió en el mismo país y la que provino del exterior, entre luchas políticas y

¹ « En el país de Nomeacuerdo / Doy tres pasitos y me pierdo. / Un pasito para allí no recuerdo si lo di. / Un pasito para allá, / ay, qué miedo que me da. / Un pasito para atrás, / y no doy ninguno más / porque ya, ya me olvidé / donde puse el otro pie ». María Elena Walsh, Argentine, 1967.

artísticas, entre amnistías y procesos, entre acción gubernamental y solicitud de la sociedad civil.

Palabras clave: Argentina, Chile, dictadura, memoria, justicia

Le coup d'État du 11 septembre 1973 au Chili et celui du 24 mars 1976 en Argentine, ont donné lieu à une répression sans précédent dans ces deux pays qui pourtant ne vivaient pas là une expérience d'intervention militaire inédite. Les victimes furent multiples, il s'agit en premier lieu des victimes directes² et de leurs familles, mais aussi de ceux qui ont continué à vivre dans ces pays après le coup d'État dans des situations incertaines et de ceux qui se sont expatriés ou ont été expulsés.

Face à cette tragédie collective, des stratégies mémorielles se sont mises en place, pour vivre, pour lutter contre l'impunité puis pour se souvenir. Même s'il existe un large consensus au Chili comme en Argentine pour reconnaître les exactions commises, la mémoire de ces événements et des dictatures n'est pas unique et continue de présenter des divergences selon les orientations politiques, l'origine sociale des individus et le degré de répression dont ils ont été victimes.

Cet article a pour objectif de montrer comment se sont développées ces stratégies mémorielles dans un mouvement constant d'alternance entre la lutte engagée dans le pays et celle qui venait de l'extérieur, entre luttes politiques et artistiques, entre amnisties et procès, entre action gouvernementale et demande de la société civile. Concrètement, il s'agira ici de déterminer la place de la société civile et des institutions dans la lutte contre l'impunité et en faveur de la mémoire historique au Chili et en Argentine, en montrant les étapes de la lutte contre l'oubli. La première partie rendra compte des premières initiatives nées sur le territoire même de ces pays et contemporaines des événements, la deuxième partie sera consacrée à la reconnaissance des victimes pendant la période de la transition et la troisième partie étudiera la révolte contre les lois d'amnistie et l'évolution de la justice transitionnelle ainsi que les politiques mémorielles institutionnelles, les deux aspects se trouvant particulièrement liés.

L'AVANT-GARDE DE LA LUTTE CONTRE L'OUBLI ET L'IMPUNITÉ

Les premières organisations de défense des droits de l'homme face au coup d'État et à la dictature sont nées en concomitance avec les événements qui secouèrent le Chili et l'Argentine. Elles ont été animées par les mêmes revendications et ont poursuivi des objectifs similaires même si leurs formes et leur reconnaissance à l'intérieur et à l'extérieur du pays n'ont pas été identiques.

² On comptera parmi celles-ci les personnes qui ont été exposées à des investigations sur leur vie privée. Une circulaire secrète (35F-151 de 1975) indiquait que : « Su Excelencia ha dispuesto que a partir de esta fecha ningún funcionario público sea contratado sin que previamente se adjunte a sus antecedentes un informe de la DINA respecto a las actividades que el interesado pudo haber realizado ». www.elmundo.es/américa/2012.

LES PREMIÈRES ORGANISATIONS

Le cas du Chili

Le *Comité de Cooperación para la Paz en Chile*, appelé brièvement *Comité Pro Paz*, a été créé par le décret n° 158-73 de l'Archevêque de Santiago du Chili, Raúl Silva Henríquez, le 4 octobre 1973. Il s'agit d'une organisation largement œcuménique. En effet, plusieurs Églises chrétiennes ont participé à cette initiative –Églises baptiste, catholique, méthodiste, orthodoxe– ainsi que la communauté juive. Les co-présidents furent l'évêque catholique Fernando Ariztia Ruiz et l'évêque luthérien Helmut Frenz, le secrétaire exécutif fut le jésuite Fernando Salas³. L'objectif de cette organisation était de porter secours aux victimes de la répression (y compris les personnes réfugiées dans les ambassades ou les personnes renvoyées à la suite du coup d'État) et à leur famille grâce à des programmes de travail, d'assistance financière juridique et sanitaire. Le comité était constitué de laïcs et de religieux, il regroupait des juristes, des médecins et des infirmières ainsi que des assistantes sociales. L'aide apportée aux familles de prisonniers était importante –accueil, logement, nourriture, travail– mais c'est dans la bataille juridique que s'est particulièrement investi le comité. Ces actions en la matière ont consisté en trois points : la défense des personnes traduites devant les Conseils de Guerre, la présentation de *recursos de amparo* (recours en *Habeas Corpus*) et enfin la désignation d'un *Ministro en visita*⁴ pour rechercher les personnes disparues dont les noms commençaient à s'accumuler.

Vu l'ampleur de la répression, des antennes ont été rapidement créées en province, à Antofagasta, Copiapó, La Serena, San Felipe, Valparaíso, Curicó, Talca, Chillán, Concepción, Temuco, Puerto Montt, Ancud et Punta Arenas. Cette organisation disparut le 31 décembre 1975 suite aux pressions exercées par le gouvernement militaire qui critiquait le refuge offert par le comité au militant socialiste, Jaime Zamora, poursuivi par la DINA⁵. Une lettre du général Pinochet explique en ces termes la dissolution du Comité :

Por ello hemos considerado que el mencionado organismo es un medio del cual se valen los marxistas-leninistas para crear problemas que alteran la tranquilidad ciudadana y la necesaria quietud. Será pues, un positivo paso para evitar males mayores, el disolver el mencionado Comité.⁶

³ Il a été remplacé par Cristian Precht Bañados le 6 octobre 1974.

⁴ Un « ministro en visita » est un juge d'un tribunal supérieur (Cour suprême ou cour d'appel) qui est envoyé dans une juridiction inférieure (cour d'appel si c'est un juge de la Cour suprême, tribunal de première instance si c'est un juge de cour d'appel) afin d'effectuer une « visite » et de rendre une sentence. Cette possibilité peut être utilisée ou requise pour certains procès délicats (violation de droits fondamentaux, implication de magistrats).

⁵ La DINA, police politique du régime a été officiellement créée en juin 1974, sous la direction de Manuel Contreras, et a fonctionné jusqu'en 1977, moment où elle a été transformée en CNI, organisation qui n'a été dissoute qu'à la veille du retour à la démocratie, en février 1990.

⁶ A. Cavallo, *Memorias Cardenal Raúl Silva Henríquez*, Santiago de Chile, Ed. Copygraph, 1991, p. 81.

La dissolution du *Comité* ne marqua cependant pas la fin de la défense des droits de l'homme sur le sol chilien pendant la dictature, car le jour suivant sa fermeture la *Vicaría de la Solidaridad* commença à fonctionner et reprit les dossiers auparavant traités par le Comité.

La *Vicaría* fut créée par le pape Paul VI à la demande du cardinal Raúl Silva Henríquez. Cette institution formant partie de l'Église catholique était plus difficile à attaquer frontallement par le régime. Elle réunissait des membres de toutes les confessions. Au-delà de la défense et de l'aide apportée aux personnes, cet organisme constitue une importante source de documents sur ces années de plomb car les archives sont constituées de 85.000 documents uniques couvrant la période 1973 (réécupération des archives du Comité)-1990.

Le *Comité pro Paz* avait aussi été à l'origine de la création de la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (AFDD) dès la fin de l'année 1974. Cette association avait trois objectifs principaux, l'un concernait la recherche de la vérité (savoir ce qu'étaient devenus les disparus), un autre la justice (venir en aide aux personnes arrêtées, juger et châtier les responsables d'exactions), et enfin le devoir de mémoire⁷.

Ainsi, des organisations de défense des droits sont nées très rapidement au Chili et ont permis à la société civile de s'investir et de réclamer des mesures contre l'impunité. Cependant, cet engagement n'était pas sans risques puisque plusieurs personnes appartenant à ces associations, avocats ou médecins, furent victimes d'agression, d'emprisonnement, de disparition ou de discrimination au travail.

Au Chili, les premières initiatives en matière de droit de l'homme sont nées sous l'égide des Églises même si les associations qui ont dérivé d'elles (AFDD) par exemple, se sont émancipées de cette tutelle pour représenter directement la société civile.

En Argentine

En Argentine, la démarche fut différente. L'organisation de défense des droits de l'homme présente sur le sol argentin la plus connue est sans aucun doute *Madres de Plaza de Mayo*, qui a été créée le 30 avril 1977. L'organisation est née de différentes rencontres entre les mères de disparus, à la prison, au commissariat, à l'Église; elle est créée suite à la rupture avec les institutions officielles qui ne les secondaient pas dans leurs démarches. Elles décidèrent donc de prendre possession de la rue pour revendiquer la recherche de leurs enfants disparus. Il s'agit donc, dans ce cas, non plus d'une organisation issue des communautés religieuses, comme ce fut le cas au Chili, mais d'un acte civil, en réponse à la collusion de l'Église officielle avec le régime. L'organisation est connue pour ces marches sur la Plaza de Mayo, devant le palais présidentiel argentin,

⁷ M. Amoros, *Chile : la memoria como fuerza de la historia*: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/amorosm/1amorosm0016.pdf, [consulté le 17 juin 2013], p. 6.

chaque jeudi⁸. Plus tard, à partir de 1981, elles organisèrent également les marches de la résistance qui étaient des manifestations annuelles en faveur des droits de l'homme.

Dans le sillage de l'organisation *Madres*, l'organisation *Abuelas Plaza de Mayo* vit le jour en 1977⁹. La dictature argentine avait aménagé des maternités clandestines dans les principaux centres de détention et de torture (Campo de Mayo, ESMA, Pozo de Banfield...). Selon les arguments avancés par l'association, le régime militaire aurait très tôt appliqué une stratégie, non seulement de séquestration illégale d'adultes, mais aussi d'appropriation des enfants mis au monde par les femmes captives. Ces enfants, nés sans nom (NN), étaient considérés comme butin de guerre et donnés en adoption à des familles proches du régime. L'objectif des *Abuelas* est donc de poursuivre les recherches sur la disparition de leurs enfants selon l'axe adopté par les *Madres* mais aussi de rechercher les enfants nés en captivité afin de les restituer ou au moins de les mettre en relation avec leur famille génétique. Comme la plupart des autres ONG de défense des droits de l'homme, aussi bien au Chili qu'en Argentine, les *Abuelas* fondèrent des antennes en province, à Córdoba, La Plata, Mar del Plata, Rosario...

Les stratégies de communication de l'association *Madres*¹⁰ et de celle d'*Abuelas* adoptèrent deux axes. Tout d'abord, en Argentine même, des manifestations très régulières sur la Plaza de Mayo, manifestations reconnaissables par certains éléments visuels (le foulard des *Madres* qui devint ensuite leur emblème, et les pancartes avec les photos de leurs enfants disparus) qui rapidement leur valurent l'intérêt des média étrangers. Elles profitèrent de la présence en Argentine de nombreux journalistes internationaux à l'occasion du Mondial 78 pour faire connaître leur combat. Outre ces manifestations à l'intérieur du pays, les *Madres* et les *Abuelas* se tournèrent dès 1978- 1979 vers l'étranger. Des missions d'information furent organisées par les *Madres* en Europe et aux Etats-Unis, ce qui parvint à donner une visibilité internationale à ces organisations et à faire connaître les horreurs commises par la dictature argentine loin des caméras. Une preuve du retentissement de leurs activités se trouve dans le don réalisé par la SAAM (association féministe hollandaise), qui permit à l'association d'acquérir dès 1980 un siège

⁸ Le jeudi comme jour de manifestation hebdomadaire ne s'imposa pas d'emblée mais après plusieurs essais peu concluants les autres jours.

⁹ On considère que l'association s'est organisée à partir du 15 mai 1977 quand les *abuelas* ont adressé une lettre à la justice réclamant la restitution des enfants nés en prison. Cependant, l'association a choisi comme date de constitution le 21 novembre 1977, jour où un dossier sur les disparitions a été fourni au représentant des droits de l'homme américain, Cyrus Vance. Le nom de *Abuelas Plaza de Mayo* fut définitivement adopté en 1980. Comme pour le groupe des *Madres*, il s'agit d'une association où tous les postes importants et toutes les responsabilités incombent aux femmes, même si dans le fonctionnement interne, en particulier l'aide juridique, il y a un certain nombre d'hommes. La personnalité des dirigeantes (Hebe de Bonafini pour *Madres* et Estela de Carlotto pour *Abuelas*), mères au foyer reconverties par les circonstances dans la lutte pour les droits de l'homme, joue aussi un rôle important. Dirigeantes immuables, elles contribuent à la visibilité très forte des deux associations.

¹⁰ En 1985, l'association fut divisée en deux associations, *Madres de Plaza de Mayo* et *Madres de Plaza de Mayo línea fundadora*. En 2011, l'association *Madres Plaza de Mayo* fut secouée par un scandale financier qui l'a partiellement discréditée et a aussi montré sa grande proximité avec le gouvernement de Cristina Fernández de Kirchner.

social à Buenos Aires, lui offrant la possibilité de réunir plus aisément ses membres¹¹. L'association *Madres*, plus encore que celle d'*Abuelas* s'inscrit dans une volonté de lutte contre l'ordre établi. Ces femmes réclament des nouvelles de leurs enfants mais ont aussi adopté leurs convictions politiques. Plus tard connue pour ses relations avec le régime cubain et l'EZLN¹², l'association *Madres* a poursuivi ses activités avec intensité après le retour de la démocratie. Demandant avec toujours autant de vigueur des renseignements sur leurs enfants, elles refusent toutes les lois d'amnistie, tous les hommages posthumes, toute politique de réparation qu'elles considèrent comme le signe que le gouvernement souhaite clore l'embarrassant dossier des disparitions¹³. Ses membres déploient une activité soutenue : édition d'une revue, proposition de séminaires et création d'une université populaire, création de cafés littéraires et possession d'une librairie.

Le travail des *Abuelas* eut aussi des répercussions sur le plan international et a contribué à modifier la législation internationale, avec la reconnaissance du droit fondamental de l'enfant à connaître ses origines (Art 7-8 et 11 de la Convention Internationale des Droits de l'Enfant). À l'intérieur du pays, *Abuelas* fut aussi à l'origine de la création de la CONADI (Comisión Nacional de Derecho a la Identidad), en 1992, les recherches des enfants des victimes pouvant être relancées depuis quelques années grâce aux recherches d'ADN.

L'EXPORTATION DE LA QUESTION DES DROITS DE L'HOMME

La visibilité de la répression

La répression au Chili comme en Argentine a commencé dès le jour du coup d'État, cependant, les images qui en furent données ne furent pas strictement identiques. Au Chili, le lieu de détention massive à Santiago fut le Stade National, celui-là même où avait eu lieu la finale de la Coupe du Monde de football de 1962 et qui, dès le 12 septembre, fut le théâtre de graves violations des droits de l'homme. La Croix Rouge, présente une journée dans le stade, avait estimé le nombre de détenus à 7 000 et l'on reconnaît qu'environ 40 000 personnes ont été détenues dans ce lieu. La violence du coup d'État au Chili n'a pas été cachée, des images fortes ont marqué les esprits : la photo du bombardement du Palais présidentiel de La Moneda, celle de Salvador Allende entouré de sa garde rapprochée ou d'Augusto Pinochet, lunettes noires et bras croisés, accompagné des autres membres de la Junta militaire, ont fait le tour du monde et ont

¹¹ Auparavant, les réunions avaient lieu au domicile des membres et étaient donc plus confidentielles.

¹² *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, dirigé par le très médiatique Sous-Commandant Marcos, lui aussi toujours représenté par un couvre-chef, la cagoule, également devenue emblématique.

¹³ Cette position, jugée par certains comme intransigeante, fut à l'origine de la scission qui donna naissance à *Madres de Plaza de Mayo línea fundadora*. Ces dernières acceptaient justement de collaborer avec les commissions de vérité (CONADEP), considéraient que les hommages posthumes étaient acceptables et reconnaissaient l'intérêt d'une compensation financière pour les victimes comme reconnaissance par l'État du statut de victime.

même dépassé le contexte purement chilien pour devenir des images symboliques de l'Amérique Latine des dictatures. Parallèlement à ces photos des lieux et des protagonistes, d'autres photos montrant de façon directe la répression ont circulé rapidement. Les photos d'opposants couchés par terre, bras liés, de personnes fouillées en pleine rue, de corps jonchant les caniveaux mais surtout les photos prises à l'intérieur du Stade National¹⁴ qui montraient la détention massive de personnes.

Le coup d'État chilien a donné lieu à la diffusion de nombreux documents visuels. L'évidence de la répression a conduit beaucoup de gouvernements étrangers à renoncer à toute relation diplomatique, du moins pendant un temps.

Quelques années plus tard, les responsables du coup d'État argentin tinrent compte de la leçon chilienne et essayèrent de garder une apparence plus modérée. La répression, encore plus forte que celle qu'avait connue le Chili, resta dans l'ombre. Point de stade national, moins d'arrestations en pleine rue, des lieux de détention plus discrets furent utilisés avec les mêmes fins. En 1978, la Junta argentine essaya de profiter de la présence de nombreux journalistes étrangers qui venaient assister à la Coupe du Monde de Football pour donner une bonne image de son gouvernement. La Junta qui, en termes médiatiques, se trouvait en concurrence avec les *Madres de Plaza de Mayo*, nia les violations des droits de l'homme dont elle était accusée. Pinochet, lui, ne chercha pas à les nier, seulement à les justifier. La répression était trop évidente pour être démentie.

Un traitement différent dans la presse internationale

D'autres éléments intervinrent également dans la perception médiatique du coup d'État. La geste d'Allende au Chili était suivie avec beaucoup d'intérêt, parfois mêlé d'inquiétude en Europe, aux États-Unis et dans les autres pays latino-américains. Il était arrivé au pouvoir de façon démocratique et proposait un programme ayant pour objectif d'imposer progressivement le socialisme. Il se présentait comme une alternative à la voie révolutionnaire cubaine. Allende, qui fut porté à la Présidence sans majorité absolue, rencontra des difficultés croissantes en dépit de la mobilisation et de la participation des travailleurs. Ce gouvernement faisait l'objet de rapports circonstanciés des chancelleries. Ce que l'on montrait surtout du Chili à l'extérieur, que ce soit pour encenser Allende (participation des travailleurs) ou pour le critiquer (pays en état de révolution) était idéologique et politique, même si au cours de la dernière année, les problèmes économiques, qui s'étaient accrus, furent plus souvent évoqués. Cette expérience du « socialisme par les urnes » attira au Chili de très nombreux journalistes pendant tout le mandat d'Allende. Un autre élément qui jouait en faveur du Chili est

¹⁴ L'*Estadio nacional de Chile*, construit en 1938, avait accueilli d'importants événements sportifs, il servit ensuite pendant les premiers temps de la dictature de lieu de détention et de torture et changea de nom en 2008. De la même façon, le complexe sportif *Estadio Chile*, près de la gare centrale et également centre de détention et de torture fut par la suite baptisé *Estadio Victor Jara*, du nom de chanteur compositeur qui y perdit la vie.

le mythe national, éternellement relayé par les historiens, selon lequel le Chili représente une exception car très peu affecté par l'interventionnisme récurrent et inhérent aux forces armées latino-américaines. Le président Allende lui-même, interrogé peu de temps avant le coup d'État, ne trouvait-il pas totalement improbable l'éventualité d'une intervention de l'Armée au Chili ?

L'Argentine ne bénéficiait pas de la perception positive du Chili ou de l'Uruguay car son histoire indépendante était vue comme une succession de coups d'État militaires. La vie politique manquait de stabilité et les institutions n'étaient pas respectées. L'Argentine qui, avant la première guerre mondiale était un pays riche, avait perdu au gré des gouvernements du XXème siècle l'intérêt des médias, tant son histoire, vue de loin semblait chaotique. Le premier gouvernement de Juan Perón (1946-1955) avait suscité l'enthousiasme de certains milieux à l'étranger, mais son deuxième gouvernement (1973-1974) ainsi que celui de sa veuve, Isabel (1974-1976), furent amplement critiqués dans la presse. On remarquait en particulier le marasme économique dans lequel l'Argentine était plongée et la situation intérieure très tendue. Le gouvernement d'Isabel Perón avait déjà signé des décrets qui, sous couvert de lutte anti-terroriste, portaient atteinte aux droits de l'homme¹⁵. Par ailleurs, la plupart des pays voisins ayant déjà sombré dans la dictature, le coup d'État en Argentine surprit moins et, même s'il fut critiqué, souleva bien moins l'indignation que celui du Chili, ce dernier ayant aussi été marqué par le suicide d'Allende.

Les réseaux de réfugiés

En marge du Comité Pro Paz, l'organisation CONAR a été créée dans le but de porter secours aux étrangers poursuivis par le régime et de leur permettre d'attendre dans des lieux prêtés par l'Église catholique l'obtention de leur visa. Parallèlement, la répression au Chili a très rapidement conduit de nombreux Chiliens à envisager l'exil comme unique solution pour sauver leur vie. Alors que, dans son histoire, le Chili accueillit un grand nombre de réfugiés politiques, depuis les opposants à Rosas au XIX^e siècle, aux « apristes » péruviens dans les années trente, en passant par les républicains espagnols du Winnipeg et les réfugiés brésiliens des années soixante¹⁶, les événements du 11 septembre conduisirent de nombreux intellectuels, enseignants, militants à quitter le Chili, souvent dans des circonstances dramatiques, et à demander l'asile politique en Europe, au Canada, aux États-Unis, à Cuba. Le caractère massif et involontaire de cet exil, le fait qu'il ait touché toutes les couches sociales, toutes les origines géographiques, loin de n'être qu'un exil de travail masculin, montre un phénomène totalement nouveau. Des réseaux furent rapidement constitués grâce au capital de sympathie dont jouissait

¹⁵ De même, par el biais du *Ministerio de Bienestar* dirigé par José López Rega, le Gouvernement finançait une organisation para-militaire connue sous le nom d'Alianza Anticomunista Argentina (Triple A).

¹⁶ Selon J. del Pozo, dans les années 1970-1973, le Chili comptait 6000 réfugiés politiques brésiliens. « Los chilenos en el exterior: ¿De la emigración y el exilio a la diáspora? El caso de Montreal », *Revue européenne des migrations internationales*, Poitiers, 2004, vol. 20, p. 75 (note 1).

la gauche chilienne, en particulier en Europe. En France, l'OFPRA, organisme chargé de traiter les demandes de refuge, a enregistré à partir du coup d'État, une très grande demande de la part de Chiliens qui étaient souvent passés par d'autres pays (Argentine, Brésil, parfois un autre pays européen) avant d'arriver en France. Il ressort des témoignages recueillis que les réfugiés politiques chiliens bénéficièrent de l'aide à l'insertion de plusieurs associations et profitèrent de l'émotion qu'avait suscitée la chute brutale du gouvernement d'Allende. Le nombre d'exilés chiliens s'éleva ainsi à 200 000 en 1984, ce qui est très important si l'on considère qu'à l'époque le Chili ne comptait que 11 millions d'habitants. Les exilés chiliens formaient un réseau très actif, en particulier les militants issus du MIR (*Movimiento de Izquierda Revolucionaria*), et menaient une propagande incessante contre la dictature. D'ailleurs, le gouvernement chilien n'était pas dupe et il essaya d'anéantir cette propagande en diffusant, en particulier grâce à l'utilisation des médias et de la photographie¹⁷ une propagande contraire. Il renoua avec la théorie du complot qu'il avait déjà utilisée pour justifier le coup d'État¹⁸ et accusait les pays européens de donner asile à de dangereux terroristes. De même, un certain nombre d'opposants exilés furent déchus de la nationalité chilienne. Un cas emblématique fut celui de Sergio Poblete Garcés, colonel de la FACH, qui avait été déchu de la nationalité chilienne en 1977¹⁹. Le décret de déchéance invoquait les motifs suivants :

[...] el Supremo Gobierno ha tomado conocimiento que el ciudadano chileno y ex General de Fuerza Aérea de Chile, don Sergio Poblete Garcés, ha promovido desde el extranjero una activa campaña destinada a provocar el aislamiento de Chile, recurriendo para ello a calumniosas imputaciones a las máximas autoridades de Gobierno y en contra de los altos mandos de las Fuerzas Armadas, todo lo cual ha tenido una amplia difusión en la prensa europea y en la televisión de Bélgica [...].

Les caractéristiques de la société civile chilienne qui, pendant le gouvernement d'Allende, avait été fortement engagée (contre Allende ou en sa faveur), permit aux réfugiés de s'organiser aisément et de développer des réseaux extra-territoriaux souvent très politisés, indice de l'existence d'une diaspora chilienne. L'opération *retorno* ourdie par les militants du MIR en exil, qui s'étendit sur plusieurs années à partir de 1978²⁰, témoigne de connexions étroites entre les exilés chiliens.

¹⁷ C. Gamarnik, « Fotografía y dictaduras : estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, 2012, <http://nuevomundo.revues.org/63134> [consulté le 17 juin 2013].

¹⁸ La Junta justifia le coup d'État en invoquant un complot (le plan Z) qui aurait eu pour objectif d'établir une dictature de gauche au Chili.

¹⁹ Arrêté le 18 septembre 1973, il partage la cellule avec le Général Alberto Bachelet. Torturé puis relâché, il est expulsé du Chili en 1975 et s'établit en Belgique où il reçut un très bon accueil des autorités. En 1977, il fut déchu de la nationalité chilienne par le décret supérieur n°515 du 23 septembre 1977.

²⁰ Les clandestins qui entraient au Chili encourraient des peines importantes, « presidio mayor en su grado máximo a muerte », donc de 20 ans de prison à perpétuité, selon le décret loi n°81 du 13 octobre 1073. Le 30 mars 1980, le MIR, dont beaucoup de militants et de dirigeants étaient revenus clandestinement au Chili, réalisèrent un coup médiatique en volant le drapeau sur lequel avait été jurée l'indépendance du Chili, celui-ci n'étant rendu que 23 ans plus tard.

Les exilés argentins, encore plus nombreux (on évoque le nombre de 500 000 exilés) avaient des caractéristiques semblables. Les destinations de l'exil furent cependant différentes. Tandis que les exilés chiliens furent très nombreux à se tourner vers l'Europe, en particulier la France et la Suède, les exilés argentins restèrent plus en Amérique où ils trouvèrent principalement refuge aux États-Unis et au Mexique. Cependant, comme les Chiliens, ils étaient actifs et souvent regroupés dans des associations, comme la CADHU (Commission Argentine des Droits de l'Homme) ou la CO.SO.FAM (Commission de solidarité des parents des prisonniers, disparus et tués en Argentine), des associations créées en Argentine et qui, ensuite, avaient ouvert des antennes dans les principaux lieux d'exil. Par le biais de leurs publications, ces associations contribuaient à la propagande contre la dictature.

Même si les différences politiques ou de nationalités pouvaient être importantes, l'expérience de l'exil a contribué à souder les communautés et parfois à les regrouper en tant que communautés latino-américaines.

LA TRANSITION DÉMOCRATIQUE

La transition démocratique qui commença en 1983 en Argentine et en 1989 au Chili eut les mêmes caractéristiques dans les deux pays.

La transition négociée ou la mémoire falsifiée

La volonté de réaliser une transition « à l'espagnole » fut évidente, ce qui est probablement dû aux caractéristiques mêmes des premiers gouvernements qui représentèrent des coalitions dont la victoire fut basée, plus que sur des mesures concrètes, sur une volonté de sortir de la dictature. L'engagement en faveur des droits de l'homme de ces premiers gouvernements les incita à engager un devoir de vérité et de mémoire vis-à-vis des victimes des régimes militaires.

Les commissions mémoire et vérité

Des commissions furent créées dans les deux pays afin d'étudier les violations des droits de l'homme qui avaient eu cours pendant la dictature.

Dès 1983, la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), connue sous le nom de Comisión Sábatu, fut nommée en Argentine et publia le rapport *Nunca Más*.

Également au début de la transition, la *Comisión Verdad y Reconciliación* nommée au Chili en 1990 fut plus limitée car, à la différence de la CONADEP, elle ne prit en compte que les personnes officiellement tuées par le régime de Pinochet. Elle rédigea le rapport Rettig (1991) première base de données officielle sur les victimes de la dictature.

Ces commissions permirent de reconnaître des victimes directes mais les personnes non prises en considération restèrent nombreuses. Avec le temps, les demandes de reconnaissance furent étendues à toute personne ayant subi la détention politique et la torture. Une nouvelle commission fut ainsi nommée en 2003 pour élargir l'étude auparavant réalisée. La *Commission nationale sur la prison politique et la torture* rédigea le rapport Valech, un rapport accablant qui constitua une reconnaissance individuelle des personnes arrêtées et torturées, permettant ensuite de mettre en place une politique de réparation.

Une *Mesa de diálogo*, réunissant des autorités politiques, religieuses, scientifiques et militaires, fut installée au Chili en 2001 dans le but d'obtenir des éclaircissements concernant les disparus²¹.

Cependant, en dépit de cette volonté de reconnaissance accordée aux victimes, certaines dispositions juridiques ou propres à la transition rendirent difficile et ardu le combat contre l'impunité.

Les limites aux poursuites pénales : Décret-loi d'amnistie au Chili

Au Chili, les autorités de la dictature n'hésitèrent pas à s'auto-amnistier. Le décret loi n° 2.191, signé à Santiago le 18 avril 1978, accorda une amnistie aux « autores, cómplices o encubridores de hechos delictuosos durante la vigencia de la situación de Estado de sitio comprendida entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978 ». Une restriction cependant à l'amnistie était introduite « siempre que no se encuentren actualmente sometidas a proceso o condenadas ». Cette précision est intéressante et ne remet nullement en question l'amnistie pour les tortionnaires. Le Chili était alors considéré en état de guerre interne²² et dans ces circonstances, la juridiction des tribunaux civils se trouvait affaiblie au profit des tribunaux militaires, qui soutenaient le régime et dont les compétences étaient étendues. La collusion de la Cour suprême et du régime fut évidente. La Cour suprême, qui au Chili joue aussi le rôle de surintendance de la magistrature avec le contrôle de tous les magistrats chiliens, se déclarait généralement incomptétente pour juger les cas de violation des droits de l'homme et se contentait de passer l'affaire à la justice militaire à la suite de quoi l'affaire était généralement classée. Les *recursos de amparo*, recours juridiques introduits par les avocats pour faire libérer les personnes, furent généralement vains. En règle générale, la Cour suprême se déclarait incomptétente pour juger les délits d'ordre politique et les cas étaient renvoyés vers les tribunaux militaires, des peines lourdes étaient alors prononcées, sans appel possible.

²¹ La liste des personnes composant la *Mesa de diálogo* peut être consultée à l'adresse suivante : <http://www.ddhh.gov.cl/filesapp/Integrantes.pdf>

²² Par le décret loi n°5, la junte militaire interpréta l'article 418 du Code de justice militaire en considérant que « état de siège » équivaut à « état de guerre interne ». Cependant, dans ce cas-là, le régime enfreignait de toutes les façons la Convention de Genève qui avait été ratifiée par le Chili en 1951 et selon laquelle les prisonniers auraient dû pouvoir bénéficier des droits reconnus aux prisonniers de guerre, ce qui ne fut pas le cas.

En fait, les seules personnes qui pouvaient être exclues de l'amnistie étaient de fait les prisonniers politiques en jugement ou ayant été jugés, et certains criminels de droit commun (article 3). En outre, le décret établit que les exilés inclus dans l'amnistie « deberán someterse a lo dispuesto en el artículo 3º del decreto ley n° 81 de 1973 para reingresar al país »²³.

Cette loi d'amnistie, si elle se présente comme une volonté de favoriser la tranquillité publique, l'union entre les Chiliens et « dejar atrás odiosidades hoy carentes de sentido », prêche l'amnésie collective et entérine l'impunité sur le long terme des tortionnaires. Ce décret intervient au moment où le Chili passe de l'état de siège à l'état d'urgence et où la DINA est remplacée par la CNI, changements principalement lexicaux.

« Ley de obediencia debida » et « ley de punto final »

En Argentine, l'impunité a été entérinée par deux lois. La loi n° 23.492, appelée du *punto final*, établit l'abandon des actions pénales contre les responsables des atteintes aux droits de l'homme et également contre toute personne « que hubiere cometido delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción hasta el 10 de diciembre de 1983 »²⁴. Comme la loi d'amnistie chilienne, elle est présentée comme favorable aux groupes qui luttaient de façon violente contre la dictature, mais l'effet fut le même qu'au Chili, c'est-à-dire que ce furent avant tout les militaires qui en bénéficièrent. L'article 5 établit que les délits de substitution d'identité et d'enlèvement d'enfants n'étaient pas susceptibles de bénéficier de cette mesure.

Peu après, la loi n° 23.521 du 8 juin 1987 établit de façon claire et directe l'impunité des militaires : « [...] oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las fuerzas armadas, de seguridad, policiales y penitenciarias no son punibles por los delitos a que se refiere el artículo 1 de la ley 23 049²⁵ por haber obrado en virtud de obediencia debida ». Cette impunité officielle s'étendit aux officiers supérieurs s'ils n'étaient pas Commandants en chef, Chef de zone, Chef des forces de sécurité au moment des faits. En fait, seuls les très hauts gradés avec un commandement effectif restent passibles de poursuites pénales. Cependant le vol d'enfant était aussi exclu de cette loi complémentaire d'amnistie.

²³ Décret-loi du 13 octobre 1973. « Art 3: Los que hubieren salido del país por la vía del exilio (...) o estuvieren cumpliendo penas de extrañamiento no podrán regresar sin autorización del Ministro del Interior, la cual deberá solicitarse a través del Consulado respectivo. El Ministro del Interior podrá denegar fundadamente, por razones de seguridad del Estado, la autorización solicitada ».

²⁴ Article 1.

²⁵ Loi 23.049, article 10 « 1.) Resulten imputables al personal militar de las Fuerzas Armadas, y al personal de las Fuerzas de seguridad, policial y penitenciario bajo control operacional de las Fuerzas Armadas y que actuó desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 26 de septiembre de 1983 en las operaciones emprendidas con el motivo alegado de reprimir el terrorismo ».

Ainsi, les poursuites pénales dans les deux pays furent limitées même après la dictature en raison de ces textes législatifs. Cependant, une évolution fut favorisée par une mesure politique interne dans le cas de l'Argentine et principalement par un événement extérieur dans le cas du Chili.

Les points de rupture

Argentine : l'inconstitutionnalité des lois d'amnistie

En Argentine, la mobilisation populaire en faveur de la lutte contre l'impunité et contre l'oubli fut très importante. Le programme du Président Kirchner en ce sens fut d'envergure et sa volonté d'abroger les lois d'amnistie constitua un des points essentiels de sa campagne électorale. Il obtint que les lois du « point final » et de « l'obéissance due » soient déclarées inconstitutionnelles par la Cour Suprême fédérale argentine, en 2005. Les premiers procès commencèrent en 2006 et aujourd'hui l'Argentine est le pays au monde qui compte le plus de procès pour violation des droits de l'homme. La lutte contre l'impunité fut tardive en Argentine mais s'est développée rapidement depuis 2005.

Chili : la transition sans fin

Au Chili, la situation était bien différente. A la différence des dictateurs argentins qui durent quitter le pouvoir précipitamment, le régime militaire chilien prépara bien à l'avance les étapes de la transition afin d'en garder le contrôle. La constitution de 1980, approuvée par un plébiscite entaché d'irrégularités permit d'organiser les pouvoirs au Chili, —Pinochet était confirmé dans sa fonction de Président de la République— mais établit aussi un certain nombre de dispositions qui, à terme, permettraient le retour à la démocratie. Un plébiscite fut ainsi proposé aux Chiliens afin qu'ils décident s'ils souhaitaient prolonger le mandat de Pinochet ou non. La victoire du « non », le 5 octobre 1988, entraîna des élections qui donnèrent le pouvoir à une coalition contre la dictature menée par Patricio Aylwin²⁶. Cependant, au-delà du processus de transition, certaines dispositions allaient à l'encontre d'une démocratisation réelle et constituèrent un frein important aux réformes que souhaitaient mettre en place les gouvernements ultérieurs. Par exemple, Pinochet resta chef de l'Armée jusqu'au 10 mars 1998, puis il occupa, à partir du 11 mars 1998, la fonction de sénateur à vie, en raison de son ancien mandat de Président²⁷. D'autres sénateurs désignés pour huit ans par Pinochet empêchèrent une réforme en profondeur de la constitution et l'abrogation des lois iniques du régime militaire. En outre, le 8 mars 1990, seulement trois jours avant de remettre le pouvoir à Aylwin, Pinochet a fait voter la loi n°18.972, surnommée « *ley de amarre* »

²⁶ Le 11 mars 1990, Pinochet remit le gouvernement à Patricio Aylwin.

²⁷ La fonction de sénateur à vie réservée aux anciens Présidents de la République ayant couvert un mandat de six ans minimum, disparut lors des réformes constitutionnelles de 2005.

qui modifia la *Ley de bases generales de la Administración del Estado*²⁸ et la *Ley de Estatuto Administrativo*²⁹. Ces modifications empêchèrent les gouvernements démocratiques de renvoyer les hauts fonctionnaires nommés par Pinochet aux postes-clés sauf s'ils acceptaient de leur payer une compensation financière très élevée. Le montant très élevé des indemnités rendit impossible toute épuration au niveau administratif ou militaire et assura donc la pérennité du système de Pinochet bien après le départ du pouvoir du Général³⁰. En 2003 seulement, la nouvelle loi établissant les règles générales de la fonction publique limita le nombre de postes « de la exclusiva confianza del Presidente de la República » et modifia le régime des indemnisations.

A l'inverse du cas argentin, où certains hauts responsables avaient quand même été jugés, au Chili, les poursuites pénales furent très marginales. Les événements détonateurs de la lutte contre l'impunité furent deux éléments presque concomitants, l'un eut lieu au Chili et l'autre à l'étranger.

Le 12 mars 1998, la dirigeante du Parti communiste, Gladys Marín, déposa la première plainte contre Augusto Pinochet pour la disparition de son époux Jorge Muñoz. Cette plainte fut rapidement suivie au Chili de beaucoup d'autres et, lorsqu'il mourut, Pinochet était l'objet de plus de 300 plaintes pour homicide, séquestration, disparition, non respect de la Convention de Genève, génocide. Le juge chargé d'instruire cette plainte, Juan Guzmán Tapia, fut une des figures importantes dans la lutte contre l'impunité au Chili.

Cette même année, l'arrestation de Pinochet à Londres sur les chefs d'accusation de génocide, terrorisme et torture en octobre³¹, requise par le juge espagnol Baltasar Garzón déclencha la polémique au Chili, la classe politique criant, dans un sursaut de nationalisme, au néo-colonialisme espagnol. Quoi qu'il en soit, cet événement suscita une meilleure prise en compte des plaintes pour violation des droits de l'homme au Chili, et depuis les procès se sont multipliés même si Pinochet, décédé en 2006, aura réussi à échapper à la justice chilienne et internationale. Sans accorder toute la raison de l'accélération des poursuites à l'arrestation de Londres, il est certain qu'elle constitua une nouvelle étape dans le processus de justice transitionnelle au Chili.

On notera aussi que la démarche en matière de justice fut différente selon le pays. En Argentine, il fut question de « méga procès » alors qu'au Chili les procès restèrent plus dans l'ombre et n'obtinrent aucunement la couverture médiatique des procès argentins.

²⁸ Loi n° 18.575, ajout de l'article 2^o.

²⁹ Loi n° 18.834, ajout de l'article 7^o.

³⁰ Cette loi occasionna de grandes difficultés pour les gouvernements de la transition, par exemple en 1994, quand le chef des Carabiniers, Rodolfo Stange, accusé dans un procès ne put être renvoyé.

³¹ En octobre 1998, on comptabilisait déjà 14 plaintes déposées au Chili contre Pinochet.

En revanche, la lutte récente contre l'impunité fut accompagnée dans les deux pays d'une politique mémorielle officielle.

LES POLITIQUES MÉMORIELLES

Le dernier punto final : les politiques de réparation

Les commissions nommées par les gouvernements contribuèrent à rendre leur nom et à accorder le statut de victimes à certaines personnes³². Cette reconnaissance fut accompagnée d'une politique de réparation individuelle. La première mesure de réparation fut le programme de santé PRAIS (*programa de reparación y atención integral de salud para víctimas de violaciones de derechos humanos*). Peu à peu le nombre d'ayant-droits fut élargi aux familles des disparus et des exécutés pour motif politique mais aussi à celle des personnes victimes de torture, celle des exilés revenus au Chili et aux personnes ayant défendu les droits de l'homme pendant plus de dix ans au Chili. Malgré tout, hormis les retraités, beaucoup de personnes pouvant bénéficier de soins dans le cadre de ce programme, bien insérées socialement et économiquement, préférèrent se tourner vers leurs systèmes privés de santé sauf dans le cas de soins spécifiques pour des affections dues à la pratique de la torture.

Les victimes reconnues par la Commission Rettig au Chili purent bénéficier, sous certaines conditions, de mesures de réparation : mises en place d'un bon compensatoire mensuel, équivalent à 270 000 pesos chiliens divisés entre le conjoint survivant, la mère et à défaut le père et les enfants du défunt ou disparu jusqu'à vingt-cinq ans³³. En 2004, une nouvelle compensation fut introduite qui concernait les enfants âgés de plus de vingt-cinq ans qui n'avaient pas reçu de compensation. Ils pouvaient alors obtenir un bon de réparation unique de 10 000 000 de pesos chiliens³⁴. A partir de 2004, les différences entre enfants légitimes et illégitimes pour le bénéfice des compensations furent abrogées. Ils purent tous bénéficier de bourses d'État pour les études secondaires et le premier cycle universitaire³⁵. Les enfants et petits-enfants des disparus et exécutés bénéficiant également d'une exemption du service militaire obligatoire.

Les victimes reconnues par la Commission Valech reçurent une pension mensuelle à vie équivalente à 118 000 pesos chiliens. Lors du retour à la démocratie, les autorités chiliennes incitèrent les exilés à revenir s'installer au Chili et mirent en place la *Oficina*

³² Au Chili, les organisations de défense des droits de l'homme, AFDD et AFEP critiquent justement le fait que les commissions n'aient pointé que les victimes mais soient restées silencieuses sur les bourreaux et que beaucoup de plaintes furent considérées irrecevables car elles ne correspondaient pas aux critères instaurés par la commission. Les organisations critiquèrent aussi les délais très courts pour adresser les plaintes.

³³ Pension à vie pour les enfants handicapés.

³⁴ En cas de versement partiel, les enfants pouvaient toucher ce qui leur manquait pour atteindre 10 000 000 de pesos chiliens.

³⁵ Avant 2004, les avantages du programme PRAIS et les bourses d'étude étaient réservés aux enfants légitimes.

Nacional de Retorno (ONR) qui de 1990 à 1994 eut pour but de faciliter la réinsertion des exilés chiliens et celle de leurs enfants nés en exil³⁶. Enfin, les conscrits pendant le régime militaire, réunis en association³⁷, demandèrent pendant de longues années une réparation pour les travaux forcés auxquels ils furent soumis (construction de la route australe), les pressions psychologiques, les traumatismes physiques et mentaux et la privation de liberté dont ils furent victimes, l'année de service militaire s'étant parfois soldée par deux, trois, jusqu'à sept ans de service militaire. La mise en place de mesures de réparation à leur égard, promesse électorale du Président S. Piñera, semble pouvoir se concrétiser grâce au projet qui vient d'être approuvé par la Chambre des Députés (26 avril 2013) de reconnaître les conscrits pendant la période du 11 septembre 1973 - 11 mars 1990 comme victimes d'actes illégaux de l'État. La Chambre demande également au Président Piñera de former une commission de réparation pour ces victimes.

Il sembla par ailleurs nécessaire d'accompagner les politiques de réparation de mesures visant à créer des lieux de mémoire. Ces derniers manifestent la volonté de reconnaître les faits et les souffrances infligées par l'État mais aussi de mettre fin à une histoire douloureuse et toujours très partielle, étant donné le nombre de cas non élucidés dans les deux pays.

La mémoire

Après les différentes commissions et la *Mesa de diálogo* de 2001 au Chili, l'engagement de l'État se poursuit par la création en décembre 2009³⁸ de l'*Instituto nacional de derechos humanos* qui permet de poursuivre et d'accentuer la lutte contre l'impunité mais qui a aussi une fonction mémorielle importante.

Les lieux de mémoires

A côté de nombreuses initiatives individuelles, les États ont créé des lieux de mémoire officiels dans plusieurs villes.

En Argentine, les initiatives institutionnelles furent très nombreuses même si elles mirent parfois du temps à se concrétiser. Le lieu le plus important est sans nul doute le Parc de la Mémoire à Buenos Aires, construit sur les rives du Río de la Plata et inauguré en 2007 après plus de dix années de travaux. Ce Parc de la Mémoire renferme le « Monument aux victimes du terrorisme d'État » qui présente 30 000 plaques, parmi lesquelles plus de 8.000 portent déjà le nom de victimes. De même, un des plus grands centres de torture, l'ESMA, situé à Buenos Aires, fut transformé en 2004 en musée de la mémoire. La volonté de promouvoir les droits de l'homme et le souvenir des années sombres à l'école est également très importante et de nombreux sites internet, des CD

³⁶ Pour bénéficier de l'aide de cet organisme, la personne devait démontrer que l'exil avait duré plus de trois ans.

³⁷ Agrupación de exsoldados conscriptos de Chile.

³⁸ Loi n°20.405. L'Institut est dirigé par Lorena Frías Monleón, avocate.

ROM, des formations ont été créés afin de permettre de refléter la politique du souvenir dans le milieu scolaire. Au Chili, l'*Instituto nacional de derechos humanos* a permis de recenser tous les monuments érigés en souvenir des victimes de la dictature et de participer à la création de certains d'entre eux. En la matière, les politiques gouvernementales ont connu trois moments importants. Le premier fut la construction du mémorial du cimetière général de Santiago en 1993, le deuxième est marqué par la signature d'un accord entre l'État chilien et les organisations de victimes en mars 2003 dans le but de construire des monuments symboliques dans différents lieux, parmi lesquels Tocopilla, la Villa Grimaldi, Paine, Talca, Coronel, Valdivia et Osorno, le troisième fut le message *No hay mañana sin ayer* du Président Ricardo Lagos Escobar qui attribua un fonds de 450 millions de pesos pour la mise en œuvre effective de cette politique de construction de lieux de mémoire³⁹. Le Musée de la Mémoire de Santiago fut inauguré en janvier 2010 par Michèle Bachelet, lieu où toutes ces mesures traduisent une reconnaissance par les autorités du terrorisme d'État qui eut cours au Chili pendant le régime militaire⁴⁰. Cependant, même si la reconnaissance fut admise assez tôt, les mesures effectives rendant possible aussi bien la lutte contre l'impunité que la mise en place d'une politique officielle de mémoire historique ont été tardives et ont été le fait avant tout des gouvernements socialistes. Au-delà des aspects officiels et institutionnels, en 2011, une initiative a eu un fort retentissement au Chili car elle s'est imposée par le canal de masse par excellence : la télévision.

La mémoire par la télévision : le cas de la série télévisée Los Archivos del Cardenal au Chili

Une série télévisée en douze épisodes, illustrant des cas emblématiques d'atteinte aux droits de l'homme au Chili pendant la dictature vus à travers le travail réalisé par la *Vicaría de la Solidaridad* a été financée par le Conseil national de Télévision et diffusée en *prime time* par la chaîne TVN (Televisión nacional de Chile) entre le 21 juillet 2011 et le 13 octobre 2011. La série télévisée, qui se revendique pourtant comme une fiction, mais s'appuyant sur des cas réels, avait soulevée la polémique avant même la diffusion de son premier épisode.

³⁹ Région de Tarapacá, création le 29 octobre 2006 d'un mémorial à Pisagua, dans la région d'Antofagasta, création le 17 octobre 2003 d'un mémorial à Tocopilla, le 15 mai 2009, d'un monument à Antofagasta, le 19 octobre 2004, d'un monument à Calama, dans la région d'Atacama, le mémorial situé au cimetière général de Copiapo, dans la région de Coquimbo, création le 5 avril 2003 d'un mémorial à la Serena, dans la région de Valparaíso, construction du monument aux victimes de la dictature. Dans la région métropolitaine, on compte deux lieux de mémoire dans la commune de Peñalolén, quatre à Santiago centre, un à San Joaquín, un à Estación central, un à Renca, un à Isla de Maipo, et un dans la commune de Paine, dans la région du Maule, un monument à Talca, un autre à Linares, dans la région du Bío Bío, un à Chillán, un à Laja, un à Los Angeles, un à Santa Bárbara, un à Mulchén, dans la région de l'Araucanie, un monument à Villarrica, dans la région des Lagos, un monument à Osorno et un autre à Chaitén, dans la région de Coyhaique, un monument à Coyhaique, dans la région de Magallanes, un monument à Punta Arenas.

⁴⁰ « La prisión política y las torturas constituyeron una práctica institucional de Estado que es absolutamente inaceptable y ajena a la tradición histórica de Chile », paroles du Président Ricardo Lagos lors du discours du 28 novembre 2004.

Le Président du parti de droite *Renovación nacional*, Carlos Larraín⁴¹, sénateur désigné, avait lancé la controverse, en critiquant la contribution financière de l'État par le biais de CNTV et la diffusion d'une série qui n'aurait d'autre but que de « resuscitar, reabrir heridas muy viejas que uno habría pensado que habían cicatrizado »⁴². Certains membres du même parti, comme Lily Pérez, ou d'autres partis comme le député PPD, Patricio Hales, considérèrent au contraire qu'il s'agissait d'une avancée pour les droits de l'homme au Chili. Hales souligna que la diffusion de cette série était en accord avec les fonctions attribuées à la télévision nationale « reforzar valores transversales y no divisivos de la sociedad chilena ». Le député Tucapel Jiménez (PPD), quant à lui, encouragea Larraín à voir la série au lieu de la critiquer : « El senador Larraín y mucha gente de su sector han dicho que no sabían lo que ocurría en el país mientras se violaban los Derechos Humanos, por lo tanto, en lugar de condenar o censurar esta serie, los invito a que la vean »⁴³. Cette polémique dont nous avons souligné les principaux arguments eut certainement des conséquences sur les taux d'audience de la série qui furent très bons, le premier épisode étant même en tête des programmes à la même heure, le 21 juillet 2011⁴⁴. Le succès incita la production à créer une suite de douze épisodes qui devraient être diffusés en 2014. La controverse permit aussi de faire ressurgir d'autres tentatives avortées de diffusion de documentaires sur la dictature. Par exemple, la chaîne TVN avait acheté en 2010 le documentaire « El diario de Agustín »⁴⁵ qui montre l'intervention directe d'Agustín Edwards, propriétaire du journal *El Mercurio*, qui a utilisé différentes stratégies pour occulter les violations des droits de l'homme pendant la dictature. Ce documentaire, qui a été diffusé en Argentine et a été primé à différents festivals, n'a pour l'instant pas été diffusé au Chili.

Un ouvrage reprenant les cas exposés dans la série a été rédigé par deux chercheurs en journalisme et communication, Andrea Insunza Corvalán, et Javier Ortega Serrano formés à l'école de journalisme de l'Université du Chili, et actuellement chercheurs à la Faculté de Communication de l'Université Diego Portales, institution qui s'est fortement engagée dans le projet. En effet, le site internet de l'Université expliquait après chaque épisode le cas réel qui lui avait servi de trame. Le lancement de l'ouvrage a eu lieu lors d'une cérémonie qui s'est déroulée le 13 octobre 2011 au Musée de la Mémoire à Santiago en présence des auteurs, du réalisateur de la série, Nicolas Acuña, et du Recteur de l'Université Diego Portales, Carlos Peña. Cette cérémonie a aussi permis de réunir les proches des disparus ou des personnes exécutées dont les cas ont fait l'objet

⁴¹ Alberto Cardemil, du même parti, avait également critiqué la diffusion de la série, « un abuso de platas públicas ».

⁴² Nación.cl, 13 juillet 2011.

⁴³ *ibid.*

⁴⁴ Taux d'audience selon institut Timeibope :http://www.timeibope.cl/timeibope/calendario_detalle.asp?FileToptenDay=20110721.txt

⁴⁵ Réalisé par Ignacio Agüero.

des épisodes de la série, et la cérémonie du lancement s'est achevée avec une interprétation des titres *Déjame pasar la vida* et *Te recuerdo Amanda* de Victor Jara par le chanteur compositeur Manuel García.

La série montre l'histoire de la famille Pedregal engagée dans la lutte pour les droits de l'homme, le père, en tant qu'avocat de la *Vicaría*, la fille comme assistante sociale de la même institution, la mère par sa profession de journaliste. La présence ponctuelle du vicaire (inspirée de la personne de Cristián Precht Bañados) et de l'Archevêque (inspirée du cardinal Raúl Silva Henríquez), montre le lien avec l'institution. Les autres personnages importants de la série sont les deux petits amis successifs de Laura Pedregal, Manuel (membre du MIR) et Ramón Sarmiento, avocat issu d'une famille de la haute société expropriée pendant la réforme agraire d'Eduardo Frei Montalva. Trois autres personnages ont une place importante dans l'histoire, le directeur de la CNI et ses deux hommes de main, dont l'un, tourmenté par sa conscience, se repent à la fin de la série et accepte de signer des aveux officiels au péril de sa vie. Pris en charge par la *Vicaría*, il est caché jusque dans la demeure du vicaire et tout est mis en œuvre pour faciliter son exil à Paris, où justement sont déjà réfugiés tant d'opposants chiliens. Les deux partis, celui des tortionnaires et celui des torturés, ayant dans la fiction vocation à se rejoindre en terre étrangère.

La série débute avec un des cas les plus importants, la découverte de quinze corps calcinés à Lonquén, preuve de l'élimination des détenus par le régime. Les violations des droits de l'homme sont évoquées dans la série par un certain nombre de cas directement illustrés (fabrication et utilisation d'armes chimiques, la chasse au MIR par la CNI, la torture, l'atteinte à la liberté d'expression, la violence contre les personnes qui défendent les droits de l'homme), mais aussi de façon indirecte par les nouvelles (assassinat du Président Frei Montalva, renvoi du père de Ramón du Ministère des Finances suite aux activités du fils au sein de la *Vicaría*). Une grande attention est portée à l'illustration de l'ambiance très tendue, à la crainte des poursuites par les membres de la CNI, aux intimidations, au désespoir des personnes (le suicide par le feu d'un père sans nouvelles de sa fille).

L'objectif de la série est clairement de dénoncer l'ampleur du terrorisme d'État, l'efficacité des organismes de répression et d'opposer ces éléments au manque de moyens dont disposaient les organisations de lutte pour les droits de l'homme qui, hormis un soutien moral et parfois financier, ne pouvaient qu'introduire de dérisoires *recursos de amparo* face à une justice civile corrompue et partielle. Le déséquilibre des moyens est manifeste et forme le fil conducteur d'une série qui, si elle se présente comme une fiction, utilise néanmoins des procédés techniques propres au documentaire : le fait de filmer « caméra à l'épaule », de garder des bruits parasites rendant plus réelles et crédibles les situations montrées, le fait que chaque épisode commence *in medias res*. Même s'il existe une continuité dans ce qui constitue l'aspect fictionnel de la série, les

cas choisis rompent d'une certaine façon cette continuité et font évoluer les personnages fictifs.

La diffusion de cette série, outre son intérêt didactique, montra l'intérêt des réalisateurs et acteurs chiliens vivant au Chili pour illustrer les années noires de leur pays alors que, pendant longtemps, la critique et la dénonciation par le septième art furent le fait de Chiliens exilés.

La lutte contre l'impunité et l'oubli est désormais engagée au Chili comme en Argentine. Nous avons pu voir les étapes de cette lutte, depuis les années mêmes de la dictature jusqu'à nos jours, les entraves à la justice, l'importance des réseaux internes et externes de défenseurs des droits de l'homme, et enfin les politiques mémorielles mises en place par les États. Des différences importantes ont été soulignées entre le Chili et l'Argentine en termes de médiatisation de la lutte contre l'impunité et pour la mémoire historique, mais surtout en termes de répartition des influences dans cette lutte, c'est-à-dire entre acteurs internes au pays (État, société civile, Églises, artistes) et acteurs externes (associations d'exilés, action de la justice en dehors des frontières, artistes).

Cependant, la mémoire n'est jamais achevée –*la memoria no aguanta punto final*⁴⁶ – et n'est pas unique. Certains événements, comme les manifestations de soutien à Pinochet au Chili pendant les procès ou les commémorations du coup d'État par certains groupuscules à Santiago donnent régulièrement lieu à des actes de violences entre partisans et opposants à la dictature. L'intérêt manifesté par la population pour la mini-série diffusée par TVN montre la soif de connaissance qui anime de nombreuses personnes dans un pays où les forces de l'ordre ont mis beaucoup de temps à reconnaître leur implication dans les violations des droits de l'homme, où la presse a souvent éludé cette question, et où les livres d'histoire chiliens ont difficilement introduit le terme dictature pour qualifier la période 1973-1989, préférant parler de « régime militaire », comme en Argentine, on parla pendant longtemps de « processus de réorganisation nationale ». En janvier 2012, le Conseil National de l'Éducation, à la demande du gouvernement de Sebastián Piñera, décida de revenir au terme « régime militaire », soulevant au Chili de très grandes protestations face à cette nouvelle « réécriture de l'histoire » alors que justement la bataille terminologique semble révélatrice du degré d'engagement de l'État dans la reconnaissance des maux du passé et de la défense présente et future des droits de l'homme⁴⁷.

⁴⁶ Helmut Frenz, <http://helmutfrenz.jimdo.com/entrevistas-1/>.

⁴⁷ Au Chili, la loi anti-terroriste n°18314 du 16 mai 1984, modifiée plusieurs fois depuis la fin du régime militaire, est souvent utilisée contre les populations mapuches, lesquelles continuent de voir bafoués certains de leurs droits fondamentaux.

- II -

ÉCRITURES MÉMORIELLES :
ENTRE TÉMOIGNAGE,
REVENDICATION ET FICTION

Testamento (1977) de Joan Martí : vomitar la muerte de Franco. Un ejercicio de contramemoria¹

NANCY BERTHIER

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561

ABSTRACT

The storytelling of the death of Francisco Franco, November 20, 1975 and his funeral was carefully controlled by the power in the context of the operation called « Lucero » (Star), concerned in particular, the setting exclusive scene « last picture » to enter the Caudillo forever in the pantheon of great men of the nation. However, in underground circuits marginal film production at the time was being set up an alternative representation, based on a principle of demystification. The short film directed by Catalan filmmaker Joan Martí in Barcelona in 1976-1977, *Testamento*, is one of these productions. The film, a far cry from the official rhetoric, produced profane mechanics that form the basis of a true « contremémoire » of the event.

Keywords: Francisco Franco, 20N, franquisme, transition, films

RÉSUMÉ

Le récit de la mort de Francisco Franco, le 20 novembre 1975 et de ses funérailles a été soigneusement contrôlé par le pouvoir en place dans le cadre de l'opération dite « Lucero » (Etoile), soucieux notamment, de la mise en scène exclusive de la « dernière image » pour faire entrer à jamais le Caudillo dans le panthéon des grands hommes de la nation. Néanmoins, dans les circuits *underground* de la production cinématographique marginale de l'époque se mettait en place une représentation alternative, fondée sur un principe de démystification. Le court-métrage réalisé par le cinéaste catalan Joan Martí à Barcelone en 1976-1977, *Testamento*, est l'une de ces productions. Ce film, à mille lieux de la rhétorique officielle, enclencheait une mécanique profanatoire qui constituerait la base d'une véritable « contremémoire » de l'événement.

Mots-clés : Francisco Franco, 20N, franquisme, transition, cinéma

¹ Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de investigación Historia y Arte (HIST-ARTE) « Memoria y sociedad. Las políticas de reparación y memoria y los procesos sociales en la construcción de la memoria pública contemporánea en España : conflicto, representación y gestión » (HAR2011-23490), Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. No habría sido posible sin la colaboración generosa de Joan Martí Valls, que puso a mi disposición su archivo personal, y a quien agradezco infinitamente.

RESUMEN

El relato de la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 y del subsiguiente funeral fue cuidadosamente controlado por las estructuras políticas del momento en el contexto de la denominada operación «Lucero». Se trataba de tener la exclusiva de la puesta en escena de la «última imagen» para que el Caudillo entrara para siempre en el panteón de los grandes hombres de la nación. Sin embargo, en los circuitos *underground* de la producción cinematográfica marginal del momento, se impuso una representación alternativa basada en el principio de la desmitificación. El cortometraje dirigido en Barcelona por el cineasta catalán Joan Martí en 1976-1977, *Testamento*, es una de estas producciones. La película, a mil leguas de la retórica oficial, incentivó un mecanismo profanador que constituiría la base de una verdadera «contra-memoria» del evento.

Palabras clave: Francisco Franco, 20N, franquismo, transición, cine

La muerte de Francisco Franco Bahamonde el 20 de noviembre de 1975, después de un «reinado» de casi cuatro décadas, es un evento cuya recepción en España resultó profundamente ambivalente, que supuso una irremediable pérdida para unos —los antiguos vencedores de la guerra civil y sus herederos— y una feliz liberación para otros —los ex-vencidos y su descendencia, para otros. No obstante, en su momento y a nivel de su representación en la esfera pública, sólo se impuso un discurso unilateral, el de los *dolidos*, en el que se empleó el poder para controlar lo que habría de ser la «última imagen», una de las misiones de la llamada «Operación Lucero», montada en torno a la muerte del Caudillo². Si bien para los contemporáneos se trataba de impulsar una visión oficial del evento desde una lógica propagandista finalmente clásica, también se tenía la conciencia muy clara de que esa «última imagen», una vez incrustada en las retinas, iba a formar el punto de partida ineludible de su fijación en la memoria colectiva. No sólo se trataba de controlar el presente —en términos de captación— y el pasado —convocado en los discursos fúnebres— sino también el futuro. Conquistar la memoria, transformar a Franco en un imperecedero «lucero» y abrirle el camino para que entrara al Panteón de los héroes nacionales, tales eran los objetivos de la avalancha de imágenes bajo control que invadieron el país a raíz de su muerte.

Habría que esperar años antes de que emergiera un discurso alternativo sobre el evento, por lo menos en el espacio público³. Durante la Transición, en el país el empeño se pone prioritariamente en la construcción de un futuro democrático. Sin embargo,

² Sobre la «Operación Lucero», en torno a la muerte de Franco, llevada al cabo por el SECED (Servicio Central de Documentación), servicio de inteligencia creado por Luis Carrero Blanco, ver J. M. de Peñaranda y Algar, *Desde el corazón del CESID*, Madrid, Espasa-Calpe, 2012.

³ En el texto «Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla», Revista *Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 150-170, ago. 2012, analizo la manera en que la muerte de Franco se convirtió en un auténtico «lugar de memoria» (en el sentido que le confiere Pierre Nora) y hago una presentación general de las principales producciones audiovisuales que, a partir de los años 90, desarrollaron un discurso alternativo sobre el evento.

fueras del espacio público, existieron unas primeras formulaciones audiovisuales de una representación alternativa que configuraron los contornos de una suerte de « *contramemoria* », para utilizar un término de Pierre Nora⁴. El cortometraje dirigido por el cineasta catalán Joan Martí en Barcelona en los años 1976-1977, *Testamento*, es una de ellas⁵. Aunque no haya circulado fuera de los circuitos marginales de la producción *underground* del periodo, su valor es inestimable a la hora de documentar la manera en que se pudo recibir la muerte del Caudillo, a años luz de la imagen apaciguada y consensual que se quiso transmitir entonces. En el mismo momento en que el poder escenificaba un espectáculo sublime destinado a consagrar definitivamente al difunto, Joan Martí ideaba una maquinaria profanatoria, con una cinta corrosiva de unos 10 minutos en 16 milímetros que plasma una visión paralela del evento, en claro desfase con la versión oficial. El presente estudio analiza esta película que no figura en las tradicionales historias del cine, poniendo de realce el « *enjeu-mémoire* » que representa, expresión utilizada por Jacques Le Goff para designar el papel democrático de las memorias alternativas liberadoras contra las memorias instrumentalizadas por los poderes⁶.

EN EL PRINCIPIO FUE LA NÁUSEA...

Para entender la película *Testamento* es necesario tomar en cuenta su punto de partida, que el cineasta designa con una metáfora clínica: « [...] nace como consecuencia de una *náusea* política acumulada durante demasiados años »⁷. En sentido propio, la náusea es una situación de malestar que provoca la necesidad de vomitar, la expulsión de la comida indigesta produciendo en general el alivio. Según el uso metafórico que hace Martí de la palabra, ese malestar era el resultado de un largo proceso acumulativo : « Nacer, crecer y formarse en una dictadura, crea en algunas conciencias críticas una rabia y malestar que solamente remite cuando el dictador es vencido o cuando desaparece »⁸. Para él y para muchos representantes de su generación, el régimen político indeseado fue vivido como un peso, algo difícil de *digerir*. Aunque la muerte de Franco supondría una liberación, celebrada clandestinamente con champán⁹, ese evento libertorio también representó, al ritmo de la larga agonía que padeció el Caudillo, un

⁴ P. Nora (Dir.), *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, TI *La République*, introduction, p. VIII.

⁵ En ese mismo contexto, también se hizo el largometraje de ficción, *Hic digitur dei*, de Antoni Martí, al que dedicaré un estudio detallado en el marco de un proyecto de investigación más amplio sobre la muerte de Francisco Franco en la pantalla.

⁶ El término francés « *enjeu* » no tiene equivalente en castellano. Su equivalente más cercano sería « lo que está en juego ». J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 1988, p. 175-177.

⁷ Entrevista de la autora con el director, Barcelona, 20 de diciembre de 2012 [sp]. El subrayado es mío.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Con el tiempo, la imagen festiva del champán ha llegado a ser uno de los tópicos audiovisuales de la representación de la muerte de Franco, presente en muchas películas de ficción.

último trance en ese proceso acumulativo que intensificaría hasta un grado extremo el sentimiento de náusea.

En efecto, la muerte de Franco supuso un despliegue propagandístico que, para los que no compartían el discurso hagiográfico del poder, fue vivido como una forma de tortura que duró mucho más que el mero hecho biológico, ocurrido el 20 de noviembre de 1975. El estado de salud del Caudillo se deterioró a principios de julio de 1974 al sufrir una tromboflebitis en la pierna derecha y ser hospitalizado de urgencia¹⁰, iniciando un extenso periodo de decadencia que se aceleró al otoño siguiente, hacia su irremisible final. A partir del mes de octubre de 1975, frente a una realidad ya difícil de maquillar, el gobierno empezó a informar sobre la enfermedad del jefe del Estado. El ritmo regular de los partes médicos, difundidos por la prensa, la radio y la televisión, funcionaba como un cotidiano recordatorio con respecto al irremediable evento, de modo que la muerte de Franco entró en los hogares mucho antes de que ocurriera, en un ambiente de expectativa que, con el tiempo, se haría interminable.

A partir del 20 de noviembre, cuando en la madrugada Radio Nacional anunció la noticia, y hasta el día de la inhumación, el día 23, se intensificó la presencia del evento en la vida mediática del país, que protagonizó todos los escenarios con motivo de las ceremonias (misas, capilla ardiente en el Salón de Columnas del Palacio Real, traslado del cuerpo al Valle de los Caídos, inhumación en la Basílica, etc.). Pero la avalancha mediática no cesó ese día : durante un tiempo siguieron invadiendo el espacio público números especiales de revistas o periódicos, álbumes conmemorativos, programas televisivos, un número especial del NO-DO, etc. El soporte audiovisual desempeñó un papel fundamental en la escenificación del evento por el poder, en particular la imagen televisiva que podía registrar en directo el evento. Como lo ha puesto de realce Manuel Palacio, se trataba de un auténtico reto televisivo que se había preparado con antelación gracias a la larga agonía, y que supuso « el mayor despliegue que jamás había hecho la televisión española en su historia »¹¹. La imagen fija permitía congelar el evento de manera complementaria, con publicaciones retrospectivas que fijaban sus « mejores momentos »¹². El largo período de 30 días de luto oficial¹³ lo prolongaba, aunque con cada vez menos intensidad.

¹⁰ A. Bachoud, *Franco*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 470. Según Manuel Palacio, fue durante el verano de 1974 cuando se prepara su necrología televisiva, que finalmente será transmitida un año más tarde, el 20N. M. Palacio, *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2012, p. 75.

¹¹ M. Palacio, *La televisión durante la Transición española*, *op. cit.*, p. 78. Según las cifras proporcionadas por el libro editado por el Departamento de Publicaciones de RTV, la muerte de Franco supone un despliegue de medios técnicos sin precedentes en la historia televisiva del país, *Los últimos días de Franco vistos en TVE*, Madrid, Altamira, 1975, álbum reproducido en la página web <http://www.generalismofranco.com/20n/02.htm> [última consulta: 08/08/2013].

¹² En particular el antes citado libro *Los últimos días de Franco vistos en TVE*.

¹³ Con excepción del día 22 de noviembre por la mañana, a causa de la celebración del acto de juramento y proclamación del Rey.

La larga duración de su presencia en el escenario público no es la única causa de la náusea; lo es también la manera monocorde y harto repetitiva en que se presenta. Si los soportes informativos son variados, en cambio, no difiere la naturaleza del mensaje que se difunde. La muerte de Franco corresponde al paradigma clásico de lo que Philippe Ariès llama la « muerte domesticada »¹⁴, una muerte en cierto modo « dócil », ordenada, apaciguada, y finalmente abstracta. En la pequeña pantalla, ya bien presente en los hogares de los españoles, el locutor Florencio Solchaga fue el embajador televisivo para los 56 partes médicos y 116 comunicados televisivos en una « puesta en escena [...] extraordinariamente sencilla, por no utilizar cualquier otro adjetivo peyorativo »¹⁵. El recuento, por los partes médicos, de la agonía, se presenta con una retórica púdicamente sibilina con la que, según Manuel Vázquez Montalbán « el lenguaje científico trataba de pasteurizar el idioma de la muerte »¹⁶ y no saldrá a la luz pública la menor imagen del cuerpo enfermo¹⁷. En cuanto al cadáver, será sometido a la tradicional operación estética que borra toda huella de sufrimiento ; se le reviste del uniforme de capitán general de los ejércitos y se le expone en un lujoso féretro. Los rituales mortuorios sucesivos, durante los tres días, se afanan en infundir una impresión de paz y de serenidad. Laureano López Rodó había reunido un voluminoso dossier con los detalles de los funerales de los grandes del siglo XX desde Alfonso XII para que sirvieran como modelo¹⁸. Todo quedaba controlado y bien controlado. En el centro del dispositivo está la presencia reiterada del pueblo, que se escenifica en estado de profunda conmoción, y que comulga en masa en las manifestaciones públicas de duelo. La celebración conjunta de un evento paralelo e interdependiente, el acceso de Don Juan Carlos al trono y la presencia de este en todas las ceremonias, contribuyen a completar ese panorama de tranquila serenidad, en que se reactiva la antigua simbólica de las monarquías de la continuidad del poder más allá de la defunción: el Rey ha muerto, ¡viva el Rey!¹⁹ Las ceremonias, concebidas precisamente en función de los rituales de la tradición monárquica, reactivarón el principio de sacralización que había sido uno de

¹⁴ « La mort apprivoisée », P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Edition du Seuil, 1975, p. 21-35.

¹⁵ Ver M. Palacio, *La televisión durante la Transición española*, op. cit., p. 75-76.

¹⁶ M. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la Transición*[1985], Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 89. El capítulo en que cuenta el narrador catalán la muerte de Franco tiene por título una expresión sacada de uno de estos partes, « Heces fecales sangrientas en forma de melena ». Otra de estas expresiones eufemísticas fue, por ejemplo « insuficiencia coronaria con zona eléctricamente inactivable y confirmación enzimática » por « infarto », como señala José Luis Palma, *El paciente del Pardo*, Agualarda, 2004 [libro Kindle sp].

¹⁷ Paul Preston recuerda que « Se ofrecían enormes sumas de dinero a quien consiguiera fotografiar al agonizante dictador », *Franco. Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo, p. 961. Sin embargo, hasta ahora sólo han circulado, muchísimo tiempo después, las imágenes de la agonía del Caudillo sacadas por su propio yerno, el marqués de Villaverde, que fueron publicadas en la revista semanal *La Revista*, el 29 de octubre de 1984.

¹⁸ L. López Rodó, *La larga marcha hacia la monarquía*, Barcelona, Plaza y Janés, 1977, p. 448.

¹⁹ Sobre los ceremoniales funerarios de la monarquía española, ver J. Varela, *La muerte del Rey : el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, Madrid, Turner, 1990.

los fundamentos del culto a la personalidad de Franco desde la guerra civil²⁰, llevándolo a un extremo inusitado, en particular en su clímax, la inhumación del cuerpo en la espectacular basílica del Valle de los Caídos. De los dos cuerpos del rey, categorizados por Kantorowicz para dar cuenta del funcionamiento simbólico de la monarquía de la Edad Media, se impone en este discurso visual el « cuerpo político », ese cuerpo abstracto e imperecedero, en detrimento del « cuerpo natural »²¹.

UNA REACCIÓN DE DEFENSA EN EL MARCO DEL CINE UNDERGROUND

158

Testamento de Joan Martí se presenta pues como una reacción de defensa frente a la náusea que provoca en él esta representación del evento. Cuenta el director que en el momento de la agonía de Franco, empezó a grabar con una cámara las imágenes y los discursos oficiales en su televisor, con el objetivo de hacer una película, pero sin saber muy bien cómo: « Yo iba filmando en 16 milímetros de la tele y grabando los comunicados de la voz en off²² ». En realidad se trataba de apropiarse del evento. Estas imágenes y sonidos grabados en directo constituirían la materia prima de su futura película de montaje. A partir de ahí, su gesto creador consiste en reformular el evento a base de un juego de *collage* para, literalmente, « vomitarlo » con el objetivo de que deje de ser un peso : « Lo he hecho porque tenía la necesidad de *vomitar* y tenía los medios para hacerlo [...]. Es un poco expulsar la *náusea* de una situación que ya no podía contener más »²³. Lo que se ponía entonces en obra era una estética de la reacción, que pronto iba a tomar el camino de la profanación.

El contexto en que Martí idea su película permite entender la radicalidad de su propuesta filmica. Se realiza fuera de los cauces industriales habituales del cine comercial, sometido entonces a una férrea censura que imposibilitaba cualquier discurso crítico con respecto al jefe del Estado. La actividad profesional de Joan Martí se vinculaba con el fenómeno más amplio de cine *underground* que, entre finales de los sesenta y principios de los ochenta, desarrolla una intensa actividad de producción, realización y difusión de películas ausentes de los circuitos tradicionales, que Roberto Arnau Roselló asimila a una auténtica « guerrilla del celuloide » y caracteriza así :

Entre 1967 y 1981 se produce en España un extenso y activo movimiento cinematográfico de oposición a las estructuras administrativas de la dictadura franquista que, sin embargo, se siguen conservando temporalmente, con leves cambios, durante los primeros años de la transición. Este movimiento da lugar a un corpus filmico bastante amplio, con cientos de títulos realizados por decenas de cineastas que, en muchos casos, trabajan

²⁰ Ver a este respecto V. Sánchez-Biosca (dir.), *Materiales para una iconografía de Franco*. Revista Archivos de la Filmoteca, nº 42-43, febrero 2003.

²¹ E. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey* [1957], Akal, Madrid, 2012.

²² Entrevista con el director, *cit.*

²³ *Ibidem*. El subrayado es mío.

bajo la forma de colectivos o grupos reducidos, ya sea proclamando de manera pública sus identidades individuales o manteniéndolas —por necesidad y/o por convicción ideológica— en el anonimato.²⁴

Este fenómeno se da más bien en las grandes ciudades, siendo Barcelona uno de sus mayores polos —que contaba con toda una red nacional e internacional—, no solamente porque la ciudad disponía de unas infraestructuras relacionadas con la industria del cine sino también porque su ubicación, cerca de la frontera francesa, era propicia. A pesar de los riesgos que conllevaba su práctica al margen del aparato legal, sobre todo antes de la muerte de Franco, el fenómeno del cine *underground* —o alternativo, clandestino, marginal, etc.²⁵— de la época supuso paradójicamente una gran libertad, tanto a nivel de sus condiciones de creación (claro está, no supeditada al canon de la producción industrial y a veces más cercano a las prácticas del cine *amateur*) como en cuanto a las modalidades de su difusión :

Alternando entre la militancia orgánica y la experimentación formal y narrativa, las películas de estos colectivos tenían un carácter clandestino o, en todo caso, alegal. No se exhibían en los circuitos convencionales (cines comerciales), sino a través de una amplia y difusa red de locales (formada por cineclubs, parroquias, asociaciones obreras, festivales de cine..., incluso eventualmente algún que otro centro militar) con ramificaciones en gran parte del país.²⁶

Joan Martí tuvo un papel importante en la creación, en 1974, de la Central del Curt, «primera plataforma alternativa de distribución cinematográfica de las prácticas militantes en el estado español» según Robert Arnau²⁷. En paralelo, se pone en marcha la Cooperativa de Cine Alternativo y junto con la Central del Curt, el colectivo ocupará «una posición central del entramado cinematográfico militar»²⁸. Entre su obra polifacética se encuentra la realización de un noticario de «contrainformación», cuyo objetivo era mostrar el envés del decorado a nivel informativo, al tratarse de :

²⁴ R. Arnau Roselló, *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*, tesis doctoral de la universitat Jaume I, Castellón, 2006, p. 297. En 2004, la televisión de Catalunya rescató parte de esta memoria cinematográfica con un programa editado en 6 DVD *Crònica d'una mirada: una perspectiva insolita dels anys 60 i 70 a Catalunya i Espanya a través de les pel·lícules oblidades dels cineastes antifranquistes*, Girona, Món diplomàtic; Televisió de Catalunya, 2004.

²⁵ «Otras denominaciones comunes son las de cine paralelo, *underground*, clandestino, de intervención, marginal, independiente, alternativo, o incluso subversivo. Todas ellas son potencialmente aplicables, sobre todo, teniendo en cuenta que algunas han sido usadas profusamente como rasgo distintivo por los colectivos y cineastas que aquí estudiamos, como, por ejemplo, marginal o alternativo. Otras, han sido más bien causa de polémicas entre autores y crítica, como ocurre con la de cine independiente. Nosotros, por nuestra parte, hemos elegido la denominación cine militar o cine de intervención política», R. Arnau Roselló, *La guerrilla del celuloide*, op. cit., p. 299.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 324.

²⁸ *Ibidem*, p. 328.

una serie de noticiarios alternativos al NO-DO oficial, aunque fundamentalmente basados en sus arcaicas estructuras narrativas, que contribuye a difundir las actividades silenciadas por los medios de comunicación del momento. Se pretende establecer unos noticiarios de unos siete minutos de duración, rodados y exhibidos en 16 milímetros con una periodicidad mensual y un presupuesto de unas seis mil pesetas.²⁹

Sin lugar a dudas, la película de Joan Martí se ha de vincular con esta actividad de «contrainformación». En efecto, en su caso se trata de corregir la visión oficial del evento de la muerte de Franco o mejor dicho, de su representación audiovisual. Se debe concebir, al igual que los noticiarios alternativos al NO-DO como una reacción de defensa para no padecer el discurso uniforme e impuesto por el poder. Pero se trata también de asentar las bases de una futura contramemoria. En efecto, de la misma manera que los noticiarios informaban sobre lo audiovisualmente invisible de la realidad sociopolítica del momento, para dejar unas huellas para el futuro, la película *Testamento* representa lo audiovisualmente impensable de la realidad de una reacción extrema a la muerte de Franco. No obstante, la manera en que esta contramemoria se forja en la película dista mucho de la estética del noticiario de contrainformación que fundamentalmente retomaba el formato del noticiario. Joan Martí opta en efecto por una perspectiva resueltamente profanatoria que subvierte el discurso del poder, pero valiéndose de él.

UN COLLAGE CINEMATOGRÁFICO EN FORMA DE PROFANACIÓN

Si el principio creador de *Testamento* es, como lo caracteriza Joan Martí, «de una cierta simplicidad»³⁰, no por ello es simplista, como veremos. Se trata de un *collage* cinematográfico que toma como punto de partida las imágenes y los discursos oficiales sobre el evento, que el cineasta había filmado y atesorado en su momento para un posterior reempleo, y que confrontará en el montaje con otras imágenes que representan lo que sería su extremo opuesto.

Como hemos visto anteriormente, la visión oficial del evento, plasmada en los medios de comunicación de masas, se presenta como algo fundamentalmente sublime, sustentado por unas imágenes que ilustran unos principios de comunión dolorosa, piadoso respeto, emoción contenida y exaltación hiperbólica del difunto. El número especial del NO-DO, elaborado para la ocasión, y que se estrenó unos días solamente después del 20N, concentraba este espíritu, al recoger las imágenes más emblemáticas y al presentarse como un relato cerrado (a diferencia del fluir de la imagen televisiva). En parte reportaje de los funerales y en parte elogio fúnebre (con la presencia en su seno de un largo *flash back* dedicado a la vida del difunto), ese número especial de NO-DO finaliza

²⁹ *Ibidem*, p. 328, 6000 pesetas equivalen a unos 36 euros. El documental *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1983) rinde un breve homenaje a este tipo de cine en la secuencia inicial.

³⁰ Entrevista con el director, *cit.*

con la inhumación de Franco en la basílica del Valle de los Caídos, « detrás del altar mayor »³¹, con un primer plano del cierre de la losa por encima del féretro, antes de que un último plano introduzca la imagen de un crucifijo que hace entrar al protagonista del acto en una subrayada dimensión trascendental. La última frase del comentario remata el elogio fúnebre con una sencilla aposición : « Francisco Franco, un nombre para la historia ». Como ya analicé en un artículo precedente :

El lugar material en el que reposa remite a un lugar simbólico, el de la historia, en el que se le quiere inscribir de la misma manera que se inscribió su nombre en la materia imperecedora de la lápida de granito de 1500 kilos de su sepultura. La edición especial del NO-DO quería también a su manera inscribir el nombre de Francisco Franco en la historia grabando en la mente de los españoles unas imágenes recatadas, solemnes, apacibles y ordenadas para la eternidad.³²

De los 74 planos de la película de Joan Martí³³, 27 pertenecen al corpus de las imágenes oficiales del evento, es decir casi la mitad. Se compone de varios conjuntos representativos de diversos aspectos del mismo en su modalidad sublime : imágenes del pueblo dolido por la noticia (planos 1-5), foto fija de Francisco Franco (pl. 24), pantalla de un televisor (pl. 25), sala de redacción de Radio Nacional de España en el momento del anuncio de la muerte de Franco (pl. 26), capilla ardiente en el Salón de Columnas del Palacio Real y filas de visitantes que vienen a despedirse de él (pls. 28-33), Carlos Arias Navarro en el momento en que lee el testamento de Franco a los españoles (pl. 43), inhumación de Franco en la basílica del Valle de los Caídos (pls. 63-74). Estas imágenes son la materia prima de *Testamento*, pero lo son también y sobre todo los sonidos oficiales, que, desde el primer plano hasta el último, invaden la banda de sonido ocupando casi todo el espacio sonoro, reproduciendo, a escala de la película, el flujo invasor de los medios de comunicación oficiales del momento. Estos sonidos son también variados, si bien en ellos domina la palabra : voces de los informativos que informan primero sobre el estado de salud del jefe del Estado y sobre su fallecimiento, voz de Carlos Arias Navarro cuando lee íntegramente el testamento de Franco, de los empleados que atestiguan que el cuerpo contenido en el féretro que se va a inhumar es del Caudillo, y finalmente, de Juan Carlos cuando jura lealtad a las leyes fundamentales del Reino y principios del Movimiento nacional. A estas voces van unidas músicas fúnebres y la Marcha Real, el himno nacional del régimen de Franco (y de la entonces futura democracia).

El arte del *collage* del que se vale Joan Martí en su película consiste en subvertir este discurso desde el interior, combinándolo con unas imágenes opuestas en su principio a lo

³¹ Comentario en voz en off. Notemos que ya se encuentra en ese lugar el fundador de Falange José Antonio Primo de Rivera, pero en la otra parte del altar, cuya fecha de muerte coincide con la de Franco...

³² N. Berthier, « Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla », *art. cit.*, p. 156.

³³ Este análisis se apoya en la versión restaurada de la película en el año 2000 en la cual, aparte de pasarlal a formato digital, se sustituyeron algunos planos.

sublime. La idea es escenificar una forma de reacción alternativa a la muerte de Franco, que no se fundamenta en los principios vigentes en el discurso oficial. Para hacerlo, busca unas imágenes que contrasten con el ambiente de sacralidad del momento y que condensen, a la inversa, todo lo reprimido por el régimen durante la jefatura de Franco. Son imágenes de ídoles diversas pero que tienen en común su exaltación del cuerpo y de la sexualidad de manera extrema : fragmentos de películas pornográficas, escenas de orgías, fotografías de rostros inquietantes de locos, etc, en gran medida imágenes prohibidas, una forma de « lo reprimido », para emplear una noción freudiana. A partir de ahí, idea una fórmula de montaje que yuxtapone las imágenes oficiales, sagradas y pulidas, con las imágenes extremas.

En la introducción al libro colectivo *Piedra, papel y tijera : el collage en el cine documental*, Laura Gómez Vaquero y Sonia García López sintetizan en una aclaradora definición lo propio del *collage* cinematográfico, que es:

un procedimiento compositivo en el que el montaje [...] trasciende su dimensión puramente técnica de yuxtaposición de planos para alcanzar una dimensión estética en la que subyace una voluntad evidente de enfatizar la heterogeneidad de los materiales utilizados, de hacerlos entrar en conflicto, de establecer entre ellos una relación dialéctica.³⁴

El montaje de Joan Martí en *Testamento* obedece sin la menor duda a una voluntad de hacer entrar en conflicto las dos series de imágenes, de establecer entre ellas esa relación dialéctica que finalmente produce un potente efecto profanatorio. El desfase no sólo concierne a las imágenes sino también y sobre todo a la relación entre lo visual y lo sonoro.

El efecto profanatorio se consigue de manera gradual en la película, que sigue una línea cronológica, a partir de un parte médico desde el estudio de información permanente del Ministerio de Información y Turismo del 14 de noviembre de 1975 a las 23 horas, hasta la ceremonia de proclamación de Juan Carlos, el 22 de noviembre del mismo año. El clímax se alcanza en el centro de la narración (4mn33sec - 7mn33sec) con la lectura solemne, por el entonces jefe de gobierno Carlos Arias Navarro, del testamento de Franco³⁵, en sonido *off*, montada con imágenes pornográficas de una película del año 1916 en la que se escenifican las relaciones sexuales entre tres personajes: una señora con sus dos sirvientes, una mujer y un hombre, con una duración total de 3 minutos (casi la tercera parte del cortometraje). El *collage* es impactante : la voz en *off* de Arias Navarro, desvinculada de la imagen de su rostro, que habla en nombre de Franco en primera persona del singular, produce un extraño efecto fantasmático, como si hablara el propio dictador desde la muerte, que hace todavía más impactante el desfase entre el

³⁴ S. García López y L. Gómez Vaquero, *Piedra, papel y tijera : el collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio, 2009, p. 26.

³⁵ Que habría redactado el Caudillo el 18 de octubre de 1975.

discurso y las imágenes. El final de la lectura del testamento, que culmina en un ritmo ascendente, coincide con el momento de mayor excitación sexual por parte de los personajes mientras se oyen las palabras finales del testamento de Franco :

Quisiera, en mi último momento, unir los nombres de Dios y de España y abrazarlos a todos para gritar juntos, por última vez, en los umbrales de mi muerte, «¡Arriba España! ¡Viva España!».

Finaliza la secuencia apoteósicamente con la aparición del himno nacional en la banda sonora —el clímax del coito— mientras el director concluye visualmente la secuencia con una fotografía en primerísimo plano de la cara deforme de un trisómico que saca la lengua, figura burlona seguida por otras que cobran un aspecto monstruoso y bufonesco por el encuadre que enfoca sin piedad su deformidad. El «testamento» de Franco, es decir, su proyección en el futuro con su voluntad expresada de mantener en él un régimen atado y bien atado de la mano de Juan Carlos, y de inscribirse en la memoria, queda profanado, dejando lugar a la expresión de una posible contramemoria que saca la lengua.



© Joan Martí

UN CORRECTIVO LÚDICO Y REGENERADOR

La operación es sin duda de índole carnavalesca, por su uso gozoso de la inversión topográfica alto/bajo presentada por Mijail Bajtin como característica del carnaval medieval. Según Bajtin, «[l]o «alto», que a nivel cósmico, es el cielo y la elevación está representado por el rostro (la cabeza), sede de la abstracción; lo «bajo», que es la tierra» es representado corporalmente «por los órganos genitales, el vientre y el

trasero »³⁶. El principio carnavalesco es obvio en *Testamento* por la manera en que procede a una degradación de lo alto (lo sublime escenificado por el poder) por lo bajo (imágenes de orgías, primeros planos de vientres, culos, actos sexuales). Si este principio es claramente crítico y subversivo en el contexto de la realización de la película, y expresa de manera clara la náusea experimentada por el director en ese momento, que lo conduce a vomitar su película, debemos sin embargo también destacar su carácter profundamente catártico.

En efecto, la exaltación de lo bajo que se halla en el centro del universo carnavalesco corresponde a partes del cuerpo que remiten a actos relativos a la fertilidad, el crecimiento (acoplamiento, concepción, embarazo, absorción de alimento, satisfacción de las necesidades naturales), en resumen, a la vida. El principio de rebajamiento carnavalesco tiene por consiguiente un significado regenerador y creador al recordar la existencia de los principios vitales cuya denegación es mortífera. *Testamento* sería, pues, como Sancho Panza para Don Quijote según Bajtin, « el correctivo material, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales » y « el correctivo popular de la risa a la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida) »³⁷. Se podría decir que *Testamento* funciona entonces como un correctivo cinematográfico de la visión oficial de la muerte de Franco, produciendo catarsis.

Según el diccionario, el testamento es la « [d]eclaración que de su última voluntad hace alguien, disponiendo de bienes y de asuntos que le atañen para después de su muerte »³⁸. La relación entre testamento y memoria es obvia : el testador trata de organizar el futuro sin él, proyectándose *in absentia* en él. En una expresión que se hizo famosa, Francisco Franco Bahamonde había afirmado, en 1969, después de la designación de Juan Carlos como su sucesor en la jefatura del Estado, que de esta manera el futuro del país quedaba « atado y bien atado »³⁹. Esta metáfora daba perfectamente cuenta de lo que repetiría, con otros términos, en su propio testamento, que ocupa un lugar destacado en la película, en el que rogaba a los españoles :

que rodeéis al futuro Rey de España, don Juan Carlos de Borbón, del mismo afecto y lealtad que a mí me habéis brindado y le prestéis, en todo momento, el mismo apoyo de colaboración de hacer una España unida, grande y libre.

La escenificación oficial de las ceremonias en torno a la muerte de Franco, así como las pautas de su representación audiovisual, eran una traducción de esta voluntad testa-

³⁶ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965], Madrid, Alianza editorial, 2003, p. 21.

³⁷ *Ibidem*, p. 22.

³⁸ DRAE, 22.a edición.

³⁹ En su tradicional mensaje de fin de año a los españoles, el 30/12/1969.

mentaria, destinada a forjar la memoria del mañana con unas imperecedoras imágenes. De manera casi simultánea, se ponía en marcha un saludable ejercicio de contramemoria destinado a hacer emerger una memoria alternativa del evento, en el ámbito del cine *underground* que, a pesar de que no fuera en los cauces del cine comercial habitual circuló y encontró un público que pudo compartir durante el tiempo de una proyección el « vomitar la muerte de Franco » de Joan Martí. El « testamento » que quiso dejar el director de ese momento se imponía como un « contratestamento » cuya radicalidad, debida a su contexto de realización, a la que sólo podía pretender *Hic digitur dei*, de Antoni Martí, elaborada en el mismo periodo, aunque con modalidades muy distintas, nunca fue superada en los posteriores ejercicios audiovisuales de contramemoria en torno a la muerte de Franco. Estos dos filmes revelan cómo la muerte de Franco fue la protagonista de un « enjeu-mémoire », que no dejaría de obsesionar a los españoles, como el estigma de un « pasado que no pasa »⁴⁰. La muerte del dictador en la supuesta tranquilidad de su cama, el paso sin ruptura a la democracia de la mano del sucesor de Franco, generaron un problema de conciencia, que el director de teatro Albert Boadella, autor posteriormente de la comedia *iBuen viaje Excelencia!* (2003) sobre la agonía de Franco, formuló de la manera siguiente:

no debemos olvidar que esta misma generación también fuimos la que nos revelamos incapaces de plantear una actitud lo suficientemente enérgica y eficaz como para precipitar el final del totalitarismo. El dictador se tomó todo su tiempo para extinguirse, y posiblemente este complejo haya gravitado sobre nuestra generación de manera persistente.⁴¹

De manera explícita, el artista catalán explicó que su película debía « paliar [esta] frustración ». Después de Joan Martí y de Antoni Martí, una larga lista de artistas trataron de ganar unas batallas en torno a la memoria de la muerte de Franco, cada uno a su manera, a falta de no haber podido ganar la guerra.

⁴⁰ La expresión se ha hecho famosa con el libro de E. Conan et H. Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris Fayard, 1994, para designar el fenómeno memorístico tal vez más relevante de la historia francesa contemporánea, la dificultad en superar una página de la historia nacional marcada por la colaboración con la Alemania nazi.

⁴¹ A. Boadella, http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/elsjoglars/2003Viaje/fichamontajes.shtml [última consulta: 07/08/2013]

Quête, enquête et requête : la mémoire de la Transition démocratique (1975-1986) dans le roman espagnol

ELVIRE DIAZ

Université de Poitiers

ABSTRACT

The Spanish novel since Transition (1975-1986) is marked by the abundance of historical novels about key periods of the 20th century. Since 1990, a new referent has appeared : the transitional process and particularly the story of its success, its myth. Memorial and political novels such as those by Juan Marsé, M. Vázquez Montalbán, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Alfons Cervera, Martínez de Pisón, Clara Sánchez, etc., question, through the figure of the investigator, the transitional development and its diverse political interpretations (continuity, rupture, pact, involution). This literature of personal and collective memory, particularly after the Ley de Memoria histórica (2007), shows the memory quest is accompanied by a police, historical and judicial investigation. This relation between literature, history and politics questions the literary genre and the frontier between literature and political action. We show that literary recuperation of memory accompanies a large civil movement, develop the history of memory knowledge and represents a political action that has demythologized the transitional process, without denying its contribution.

Keywords: Literature, novel, memory, Transition, Spain, XX-XXIth, Politics, representations, democracy

RÉSUMÉ

Depuis la Transition (1975-1986), le roman espagnol est marqué par l'abondance d'ouvrages sur les périodes clés du XXème siècle. Mais, depuis les années 90, un nouveau référent s'est imposé : la mise en question du processus de transition, et en particulier du récit de sa réussite, devenue mythe. Dans un objectif mémoriel et politique, des romans comme ceux de Juan Marsé, M. Vázquez Montalbán, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Alfons Cervera, Martínez de Pisón, Clara Sánchez, etc., interrogent, à travers la figure de l'enquêteur, le déroulement de la transition et ses diverses interprétations politiques (continisme, rupturisme, pactisme, involutionisme). Ce roman de la mémoire personnelle et collective décrit, notamment depuis la Loi de Mémoire Historique (2007), une recherche mémorielle associée à une investigation policière, historique et judiciaire. Ainsi se crée un pont entre littérature, histoire et politique, qui pose la question du genre littéraire et de la frontière entre littérature et acte politique. Nous montrons ici que la récupération littéraire de la mémoire accompagne un vaste mouvement mémoriel civil, contribue à la connais-

sance historique, et constitue un acte politique qui a démythifié le processus transitionnel, sans nier ce qu'il a apporté.

Mots-clés : Littérature, narration, mémoire, Transition, Espagne, XX-XXI siècles, politique, représentations, démocratie

RESUMEN

La narrativa española desde la Transición (1975-1986) está marcada por la abundancia de novelas memoriales sobre los períodos clave del siglo XX. Pero desde los años 1990, se ha impuesto un nuevo referente: el cuestionamiento del proceso transicional, y peculiarmente del relato de su éxito, convertido en mito. Con un objetivo memorial y político, novelas como las de Juan Marsé, M. Vázquez Montalbán, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Alfons Cervera, Martínez de Pisón, Clara Sánchez, etc., interrogan, mediante la figura del investigador, el desarrollo transicional y sus diversas interpretaciones políticas (continuismo, rupturismo, pactismo, involucionismo). Esta narrativa de la memoria personal y colectiva, en particular desde la Ley de Memoria histórica (2007), describe una búsqueda memorial acompañada de una investigación policial, histórica y judicial. Se crea así un puente entre literatura, historia y política que plantea la cuestión del género literario y de la frontera entre literatura y acto político. Mostramos que la recuperación literaria de la memoria acompaña un amplio movimiento memorial civil, concurre al conocimiento histórico y es un acto político que ha desmitificado el proceso transicional, sin negar sus aportes.

Palabras clave: Literatura, narrativa, memoria, Transición, España, siglos XX-XXI, política, representaciones, democracia

Le roman espagnol du temps présent est bien le lieu de l'expression de la mémoire, non seulement historique mais aussi – et finalement surtout – personnelle, avec sa part de nostalgie. C'est ainsi que la période de transition vers la démocratie en Espagne (1975-1986), cette « matrice de notre temps présent » selon l'historien Julio Aróstegui¹, a donné lieu à un long processus de poétisation², entamé dès 1975 dans le roman historiant. Toutefois, depuis les années 1990, il est marqué par l'émergence d'un nouveau référent narratif, la mise en question du récit canonique de la réussite du processus transitionnel, devenu un mythe, un nouveau paradigme narratif³. Dans un objectif mémoriel mais aussi politique et critique, le roman d'auteurs comme Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Alfons Cervera, Martínez de Pisón, Clara Sánchez, entre autres, met en scène le déroulement

¹ J. Aróstegui, *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 49-50.

² Voir la définition de ce concept comme modalité esthétique de représentation du réel, dans l'ouvrage collectif, E. Diaz (dir.), *La poétisation de l'histoire. L'événement en textes et en images*, PUR, 2013 ; notamment l'article E. Diaz, « Poétisation et politisation. La Transition espagnole questionnée par le roman contemporain », p. 143-153.

³ C. X. Ardagán, *La transición a la democracia en la novela española. Los usos y poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2006, p. 1 : « Es factible hablar de la transición política como nuevo paradigma narrativo ».

historique et les différentes interprétations politiques qui définissent la période. Dans un discours hybride où s'entrecroisent histoire, mémoire et politique, le roman utilise le truchement de la figure de l'enquêteur pour révéler le passé. Nous montrerons que le roman de la mémoire de la Transition actuel joue des genres et des codes narratifs, notamment du policier, du politique, de l'historique, du biographique, du roman générationnel, toutes ces modalités luttant contre l'amnésie dont on taxe la Transition. Le phénomène tendant plutôt vers une hypermnésie qui rejoint l'idée de travail et de devoir de mémoire, il semble que la dénonciation des « abus de la mémoire » par T. Todorov⁴ ou de la « mémoire saturée » (R. Robin)⁵ ou encore du « trop plein de mémoire » (P. Ricœur)⁶ ne freine pas encore ce processus.

MÉMOIRE LITTÉRAIRE DE LA TRANSITION

La création littéraire espagnole depuis la Transition est marquée par la profusion de romans historisants (700)⁷ qui portent sur les périodes clef de la mémoire du XX^e siècle : Seconde République, Guerre Civile, Franquisme et Transition. A côté des romans qui se développent sur l'antifranquisme ou la Guerre Civile, fleurissent les romans métahistoriques qui prennent explicitement la Transition comme référent, avec le parti de revenir sur le processus d'une « Transition de velours », pour reprendre l'expression de Jorge Semprún dans *Federico Sánchez se despide* (1993), inspirée du nom de la révolution tchèque⁸. C'est ainsi que les thèmes portent sur les étapes du processus et ses interprétations – continuisme, rupturisme, pactisme, involutionnisme – et sur la réappropriation de la mémoire historique. Le roman de la Transition, publié notamment après la Loi de la mémoire historique de 2007, s'inscrit dans le roman de la mémoire et se met au service de la critique de la Transition. On peut considérer qu'il est le corollaire, l'actualisation, des romans qui critiquaient auparavant la dictature et son oubli de la période républicaine, car la Transition – reflet des avancées républicaines –, à son tour, a pratiqué l'oubli du passé national ou du moins son escamotage. Générationnel, le roman s'appuie sur la mémoire directe (et indirecte) d'une expérience vécue, pour les auteurs qui ont eu 20-25 ans en 1975 ou en 2000, et montre qu'il s'agit d'un genre

⁴ T. Todorov, *Les Abus de la mémoire* [1992], Paris, Arléa, 2004.

⁵ R. Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

⁶ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.

⁷ Nous en proposons une liste sélective à la fin de l'article, nous nous centrerons sur une quinzaine d'entre eux.

⁸ Nous citerons aussi pour montrer les éloges faits à la Transition les propos de Mario Vargas Llosa : « La transición española de la dictadura a la democracia ha sido una de las mejores historias de los tiempos modernos, un ejemplo de cómo, cuando la sensatez y la racionalidad prevalecen y los adversarios políticos apartan el sectarismo en favor del bien común, pueden ocurrir hechos tan prodigiosos, como los de las novelas del realismo mágico ». Ainsi s'exprimait Mario Vargas Llosa, en décembre 2010, lors de son discours de réception du Prix Nobel, trente-cinq ans après la Transition, dans M. Vargas Llosa, « Elogio de la lectura y la ficción, Discurso Nobel », 7 décembre 2010, ©Fundación Nobel 2010. Voir : <http://bibliotecaoctaviopaz.wordpress.com/2010/12/08/elogio-de-la-lectura-y-la-ficcion-mario-vargas-llosa>.

littéraire et d'un acte politique, social et historique, c'est-à-dire qu'il manifeste l'engagement par l'art.

Le roman de la mémoire a ramené le souvenir des faits et réclame la réparation de l'oubli. De caractère réaliste, il mêle factuel et fictionnel et, s'appuyant sur des événements, il concourt à compléter l'histoire, parfois à la concurrencer. Rappelons ici que par son étymologie même, le mot « histoire » est amplement polysémique puisqu'il relie les domaines de l'enquête, de la connaissance, du récit et de la justice. Ainsi le mot issu du grec ancien « *historia* », qui signifie « enquête » et « connaissance acquise par l'enquête » – qu'on retrouve dans les *Enquêtes d'Hérodote* –, lui-même vient du terme *bistòr* signifiant « sagesse », « témoin » ou « juge ». Le mot français, apparu au début du XII^e siècle dans le sens de « relation des événements marquants d'une vie, d'un règne » ou de « chronique d'un peuple », prend aussi le sens général et polysémique d'histoire en tant que récit, puis à partir du XIII^e siècle, le terme commence à recouvrir le sens moderne de « récit historique »⁹. Catherine Darbo-Peschanski, dans *L'Historia. Commencements grecs*¹⁰, définit le *Històr* comme « juge de première instance » et l'« Historia » comme « jugement de première instance ». Dans notre article, nous verrons que toutes ces acceptations (histoire, récit, jugement) sont présentes dans le roman de la mémoire.

Le roman de la mémoire s'inscrit ainsi dans un vaste mouvement mémoriel civil qui s'est matérialisé par la création d'institutions comme la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH), en 2000, la chaire de la Mémoire Historique du XX^e siècle, en 2004 à l'Université *Complutense* de Madrid, la Loi dite de la mémoire historique de 2007 ou encore le « Musée Adolfo Suárez et de la Transition », en 2009. Les romans, qui sont des vecteurs de la connaissance historique et de la mémoire, sont aussi des actes de revendication. Ainsi, la réappropriation de la mémoire a développé un « retour » critique sur le processus transitionnel qui tend à le démythifier, sans pour autant en nier les apports¹¹.

La quête mémorielle et de la vérité historique qui est mise en récit et en intrigue, pour reprendre les termes de Ricoeur et de Rancière¹², prend la forme d'une enquête de caractère policier, historique, universitaire, familial, identitaire, et d'une requête politique, sociale voire judiciaire. Le questionnement et la résolution structurent ces romans qui répondent à une herméneutique, à un dévoilement. La figure de l'enquêteur

⁹ O. Bloch et W. von Wartburg (dir.), *Dictionnaire étymologique de la langue française* [1932], article « Histoire », Paris, PUF, 2004.

¹⁰ C. Darbo-Peschanski, *L'Historia. Commencements grecs*, Paris, Gallimard, 2007.

¹¹ E. Diaz, « La Transition espagnole (1975-1986) : retour sur un modèle », *Les Langues néo-latines*, 359, décembre 2011, p. 83-101.

¹² P. Ricoeur, *Temps et Récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; J. Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.

y est déclinée sous les variantes du détective, policier, thésard, historien, avocat, journaliste, membre de la famille, etc., et dépasse le simple actant chargé de la résolution d'une énigme pour devenir le découvreur et passeur de mémoire. Le roman sur les « oubliés » de la Transition en Espagne crée un pont entre littérature, écriture historique et revendication.

LE POLAR DE LA MÉMOIRE HISTORIQUE

Tout lecteur sera frappé de voir que les enquêtes, les intrigues à secret et révélation, les enquêteurs de tout poil foisonnent. Le roman de la mémoire est marqué par l'hybridité générique et la transgénéricité, puisqu'il mêle désormais les codes du polar, du roman historique, politique ou biographique. On peut dater ce courant à partir du roman *Beatus ille* (1986) de Muñoz Molina où le thésard-détective Minaya (en 1969) ramenait dans la lumière un poète républicain caché, tel un *topo*, Jacinto Solana, en même temps qu'il résolvait une énigme criminelle, l'assassinat de Mariana perpétré 30 ans auparavant. Puis *El dueño del secreto* (1994) du même Molina décrivait un attentat contre le général Franco préparé en 1974 par le narrateur lui-même, ou encore *Ardor guerrero* (1995) où une projection de Muñoz Molina racontait « sa » Transition¹³. De même *El cielo de Madrid* (2005) de Llamazares narrait les velléités artistiques de l'auteur à la période charnière 1975-1981, autour de ses 25 ans à Madrid. Signalons que Muñoz Molina renoue aussi avec l'autofiction dans son dernier essai, *Todo lo que era sólido* (2013) où il dresse un bilan critique des 35 dernières années expliquant les racines de la crise actuelle, notamment par l'abus de mémoire :

[en 2006] Obsesionados con la exhumación de fosas comunes no reparábamos en el fragor de las excavadoras que abrían por todas partes zanjas para construir chalets [...], indagaciones judiciales sobre verdugos muertos treinta años atrás ocupaban aquella extraña actualidad.¹⁴

L'enquête peut être familiale, comme la pratique le narrateur de *Maquis* (1997) de A. Cervera ou de *La sima* (2009) de J.-J. Merino, journalistique et historique dans *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, et universitaire dans *Tiempo de memoria* (2009) de C. Fonseca, mais aussi politique dans *La tristeza del samurái* (2011) de Víctor del Arbol où l'avocate María Bengoechea enquête avec un policier, descendant de criminel, et retrouve les responsables, des décennies après les faits. La structure « accroche » le lecteur pour mieux lui transmettre des connaissances et l'amener à réfléchir.

¹³ E. Diaz, « *Ardor guerrero. Una memoria militar* (1995) d'Antonio Muñoz Molina : un cas exemplaire du roman de la Transition espagnole », dans G. Fournès (coord.), *Exemples et exemplarité en Péninsule ibérique*, Bordeaux, PUB, 2011, p. 275-293.

¹⁴ A. Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*, Barcelone, Seix Barral, 2013, p. 14-17.

LE ROMAN REFLET DES ÉTAPES TRANSITIONNELLES

Le roman rend compte des étapes transitionnelles et des points de vue qui ont accompagné le processus. L'incertitude, l'incompréhension et la crainte face à l'avenir pendant la Transition se lisent dans *La caída de Madrid* (2000) de Rafael Chirbes¹⁵, dont l'argument se concentre sur une seule journée emblématique, le 19 novembre 1975, veille de la mort de Franco. La diégèse est ponctuée par des informations régulières sur l'état de santé du général. Tel le *diablo cojuelo* de Vélez de Guevara soulevant les toits de Madrid, le narrateur fait une chronique sociologique à travers une galerie de portraits placés face à leur avenir. Cette même inquiétude traverse les romans autofictionnels *El cielo de Madrid* (2005) de Llamazares et *Ardor guerrero* de Muñoz Molina où de jeunes narrateurs s'interrogent sur ce moment clef de leur vie personnelle et sociale.

Le roman montre la déception (le fameux *desencanto* à l'œuvre dès les années 1980) face à une Transition qui n'a pas jugé les responsables de la Guerre Civile, ni même ses criminels. Déjà dans *Maquis* de Cervera (1997), dont l'action principale se passe en 1985, le narrateur Angel Fombuena exprimait ainsi le reproche fondamental fait à la Transition par les républicains, à savoir que les vainqueurs de la guerre sont restés puissants dans la nouvelle société démocratique :

Ceux qui vont fièrement par le village, ce sont le maire d'alors et les phalangistes de toujours, de vieilles loques à présent, reconvertis à la nouvelle morale des héritiers du joug et des flèches. [...] Mariano del Toro a été le premier maire de la démocratie aux Yesares avec le portrait d'Adolfo Suárez à la tête de son lit. Delmiro Perales, le chef de la Phalange, [...] est mort il y a peu et il y a eu une messe chantée à ses funérailles, pleines d'humiliation.¹⁶

Dans *Lo que esconde tu nombre* (2010) de Clara Sánchez¹⁷ ou dans *La tristeza del samurái* (2011) de Víctor del Arbol, des criminels de guerre (nazis dans le premier, phalangistes dans le second) restent impunis, des décennies après les faits. Le vieux phalangiste de *La tristeza del samurái*, Publio, devenu député depuis la Transition et conspirateur du coup d'état du 23-F 1981, est enfin découvert par l'enquête menée par une avocate, María Bengoechea, et un policier sur l'assassinat de Isabel Mola commis 40 ans auparavant. La diégèse étalemente sur la période 1941-1981 réunit une histoire familiale concernant trois générations, sur fond d'histoire nationale. Ce « continuisme » biogra-

¹⁵ N. Sagnes, « Rafael Chirbes », dans N. Noyaret, *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto*, Peter Lang, 2011, p. 197-217.

¹⁶ A. Cervera, *Maquis*, Barcelone, Montesinos, 1997, p. 171-172 : « Quienes andan a sus anchas por el pueblo, son el alcalde de entonces y los falangistas de siempre, ya guíñapos viejos, reconvertidos a la moral nueva de los herederos del yugo y de las flechas. [...] Mariano del Toro fue el primer alcalde de la democracia en Los Yesares con el retrato de Adolfo Suárez en la cabecera de su cama. Delmiro Perales, el jefe de Falange, [...] se murió hace poco y hubo misa cantada en un funeral rodeado de humillación ».

¹⁷ I. Steffen-Prat, « Subversion des genres littéraires dans *Lo que esconde tu nombre* de Clara Sánchez », *Les langues néo-latines*, 360, 2012, p. 51-64.

phique s'exprime aussi dans la persistance d'une mentalité dictatoriale, notamment au sein de l'armée qui ne peut se défaire de ses vieilles habitudes. Par exemple le lieutenant Fernández, obligé d'ouvrir des archives militaires au professeur d'histoire Ernesto López dans *Tiempo de memoria* (2009) se montre rétif et méfiant :

le parecía una barbaridad que la gente se dedicase a revolver en el pasado. Que lo hecho, hecho estaba, [...] lo que habría que hacer era quemar todos aquellos papeles viejos que sólo resucitaban rencores. (p. 16)

Le phénomène marque aussi *Ardor guerrero* (1995) où Muñoz Molina réactualise dans son présent une expérience traumatique de sa jeunesse vécue quinze ans auparavant : son service militaire effectué pendant la Transition (1979-1981). Le narrateur observe qu'en 1979 rien n'a changé par rapport à l'époque franquiste : il est toujours catalogué parmi les opposants au régime (!), avec un dossier policier secret qui concerne son passé de militant antifranquiste ; dans le monde militaire perdure le franquisme, à travers son image et ses anciens rites :

nadie había cambiado aún los escudos en las banderas, que seguían luciendo el águila negra del franquismo, ni descolgado los retratos de Franco ni los carteles con su testamento, ni modificado la leyenda escrita con letras doradas en el monolito, Caídos por Dios y por España en la Cruzada de Liberación Nacional. (p. 185-186)

Le changement dans les années 1980 de la Transition ne se voit pas :

Aún no se notaba mucho, ni en los cuarteles ni en la realidad, pero había empezado la década de los ochenta, al menos en los calendarios y en los escritos oficiales [...] Eran los ochenta, estaban empezando, pero ni el brigada Peláez ni nadie en el regimiento parecía haber notado su llegada, [...] era un comienzo falso [...], casi todos nosotros, los jefes, oficiales, suboficiales [...] vivíamos en la década anterior. (p. 221-225)

La vie militaire est une régression vers l'enfance, vers le passé, soumise à un pouvoir arbitraire, vestige du franquisme, et menacée d'un nouveau coup d'état militaire. Dans sa rétrospective, Muñoz Molina remémore, dans le sens augustinien, et évoque ses doutes sur le succès de la démocratie, sa peur, son incertitude, sa désorientation, ainsi :

Vivía en suspenso, lejos de todo, fortalecido, para aguantar el ejército, de paciencia y cinismo, alimentándome de películas, de libros, de imaginaciones y recuerdos, con una predilección por la irrealidad que yo aún no sabía que iba a ser uno de los rasgos más indudables de la década de los ochenta. No sabía nada, no estaba seguro de nada, ni de mis sentimientos ni de mis propósitos, me abandonaba a las circunstancias como se abandona un soldado en un desfile al ritmo de la marcha (p. 238).

Cette involution possible du nouveau régime se voit également dans la fiction-reportage de Javier Cercas, *Anatomía de un instante* (2009), consacrée à la tentative de coup d'état du 23 février 1981, appelée le 23F¹⁸.

Parallèlement à l'impunité accordée par différentes amnisties dont ont bénéficié les responsables, le fait qu'on n'ait pas rendu l'hommage légitime aux défenseurs de la démocratie de la Seconde république puis sous le Franquisme, est corrigé par le roman. Peut-être dans un but cathartique, la justice se fait par cette médiation puisque l'institution judiciaire ne le fait pas. On appellera brièvement que le juge de l'Audience Nationale, Baltasar Garzón, a été écarté de l'enquête sur les responsables du coup d'état pour faute de « prévarication », c'est-à-dire qu'il revenait sur une période hors loi à cause des amnisties données¹⁹.

Ainsi *Tiempo de memoria* « rend justice » en reconstruisant la biographie du modeste soldat républicain José Rico, fusillé pour avoir préparé un attentat contre Franco. L'historien qui a mené son enquête dans les archives mais aussi en interrogeant la famille du disparu restituera le journal personnel de José Rico qu'il a découvert à son frère Toño :

se lo he dado porque me ha parecido que era de justicia [...], el diario de José Rico no me pertenece, ni a mí ni a un archivo militar, sino a su familia [...], tienen derecho a conocer lo que Juan pensó y sintió [...]. No es documento judicial. (p. 282)

La famille et des citoyens viennent donc remplacer l'action judiciaire, la justice privée se substitue à la justice publique, donnant lieu dans le roman à un certain pathos²⁰. Le professeur López montre que la façon de travailler et l'éthique de l'historien ont évolué de la simple transmission de connaissances au devoir de mémoire :

los historiadores podemos hacer justicia, la justicia de la Historia, para que ésta no sirva sólo para instruir y formar a nuestros alumnos, sino para pagar la deuda de la memoria que tenemos con quienes perdieron la guerra. (p. 283)

Comme *Tiempo de memoria* reconstruit la biographie du modeste soldat républicain José Rico, le journaliste de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas nous dévoile « l'héroïsme » (il laisse la vie sauve à un ennemi) d'un républicain, devenu le vétéran Miralles ;

¹⁸ Sur le roman *Anatomía de un instante*, voir C. Rivalan-Guego, « Ecrire l'événement. Le 23F », dans C. Rivalan-Guego et al., *L'écho de l'événement*, Rennes, PUR, 2011, p. 329-341.

¹⁹ On lira avec intérêt et conjointement la Loi sur la mémoire historique mais aussi le dossier d'instruction (« auto ») de 68 pages fait par B. Garzón, accusant les 34 personnes qui constituaient la Junta de Defensa Nacional de 1936. Voir : « Ley 52/2007, de 26 de diciembre por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura », *BOE*, 310, 2007 : <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf> et http://estaticos.elmundo.es/documentos/2008/10/16/auto_memoria_histórica.pdf.

²⁰ Sur le rôle des familles, signalons la conférence de Ana Luengo, auteure de *La encrucijada de la memoria*, en 2004 : « La memoria familiar en España como impulso y como obstáculo en la reparación y la justicia », donnée à Bordeaux 3, MSHA, le 6 juin 2013.

Fidel, le thésard en histoire de *La sima*²¹, qui dès son épigraphe rend hommage au Président de la Seconde république, Azaña, reconstitue l'histoire de sa famille et de son village. Mais la Loi sur la mémoire historique de 2007 elle-même ne conjure pas les fautes attribuées à la Transition, comme on le lit dans *Tiempo de memoria* : « no sé yo cómo va a acabar la historia esta de los papeles de la guerra. Ni los partidos se ponen de acuerdo con esa dichosa ley de la memoria histórica. ¿ Y qué memoria histórica ?, digo yo, ¿ sólo la de los de izquierdas ? »²².

Finalement, face à cette incompréhension, à ces critiques, apparaît le mode humoristique ou comique à visée cathartique. Citons la parodie *esperféntica* du roman d'espionnage sur le devenir du service du renseignement, mis à mal, voire inutile, avec l'arrivée de la Transition et de la démocratie, qu'est l'étonnant roman de politique-fiction de Javier Calvo, *El jardín colgante* (2012). La quatrième de couverture (édition Seix Barral, 2012) le présente comme un conte fantastique situé en Espagne en 1977 : « Había una vez un país llamado España que permanecía dormido sin advertir que los servicios secretos trataban de rediseñar el sistema institucional a la nueva era de libertad ». Et il est commenté ainsi par le Jury du Prix « Biblioteca Breve » :

La España de la Transición, en una geometría fantasmagórica. Sindicalismo y servicios secretos se entrecruzan en juego de duplicidades y desdoblamientos; la inevitable inveterosimilitud de lo real se convierte en alegoría, y el arte de narrar configura un inventivo mosaico de identidades.

Au bilan, le roman espagnol historisant s'applique depuis plus d'une décennie à explorer toutes les facettes du processus de réappropriation mémorielle, à visiter tous les lieux de mémoire, matériels et immatériels, dont dernièrement la Transition. Il traduit toutes les formes que peut revêtir la réappropriation de la mémoire, allant du domaine privé au domaine public : de la recherche identitaire, individuelle, personnelle à caractère biographique ou familiale, sur le schéma du *bildungsroman*, par exemple dans *El cielo de Madrid* (2005) de Llamazares ou *Las voces bajas* (2012) de Rivas, à la recherche historique, universitaire, et finalement judiciaire. Les ressorts du polar sont omniprésents : le secret, l'énigme, le questionnement, la recherche, la fouille, les actions dilatoires, puis le dévoilement, la révélation, sont à l'œuvre dans ces romans, dans une herméneutique de la connaissance. Ce cheminement est une métaphore des actions menées dans la vie civile concernant la fouille du passé, des archives, des fosses, la recherche des « enfants volés » du franquisme, l'interrogatoire des mémoires des témoins. Dans un bel équilibre, la forme se met au service du fond, de l'éthique : questionner pour faire émerger le savoir (objectif maïeutique) et pour rendre justice aux victimes, au passé et à l'his-

²¹ Sur le roman *La sima*, voir : R. Mogin-Martin, « La confrontation des mémoires contradictoires dans le roman de José María Merino, *La sima* (2009) », dans E. Fisbach et al., *Après la dictature. La société civile comme vecteur mémoriel*, PUR, 2012, p. 143-153 ; N. Noyaret, « Violences fratricides et questionnement identitaire dans *La sima* de José María Merino (2009) », dans A. Paoli et S. Degenné, *Ruptures, fractures, blessures*, Paris, L'harmattan, 2012, p. 189-199.

²² C. Fonseca, *Tiempo de memoria*, Madrid, Planeta, 2010, p. 109.

toire afin de se tourner vers l'avenir, comme le conseillait T. Todorov : « Loin de rester prisonniers du passé, nous l'aurons mis au service du présent, comme la mémoire – et l'oubli – doivent se mettre au service de la justice »²³.

CHOIX DE ROMANS

- *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas
- *Ardor guerrero* (1995) de Antonio Muñoz Molina
- *Beatus ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina
- *El cielo de Madrid* (2005) de Julio Llamazares
- *El dueño del secreto* (1994) de Antonio Muñoz Molina
- *El jardín colgante* (2012) de Javier Calvo
- *Federico Sánchez se despide* (1993) de Jorge Semprún
- *La caída de Madrid* (2000) de Rafael Chirbes
- *La biguera* (2006) de Ramiro Pinilla
- *La sima* (2009) de José María Merino
- *La tristeza del samurái* (2011) de Víctor del Arbol
- *Lo que esconde tu nombre* (2010) de Clara Sánchez
- *Maquis* (1997) de Alfons Cervera
- *Respirar por la herida* (2013) de Víctor Del Arbol
- *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas
- *Tiempo de memoria* (2009) de Carlos Fonseca
- *Todo lo que era sólido* (2013), essai de Antonio Muñoz Molina

²³ T. Todorov, *Les Abus de la mémoire*, *op. cit.*, p. 61.

Rostros partidos, rastros perdidos. Violencia y memoria en *Glaxo*

JULIO PREMAT

Université Paris 8, Laboratoire d'Études Romanes

ABSTRACT

The article claims to reflect on the specifics of the contemporary literary representations of certain violent incidents based on an Argentine example, the novel *Glaxo* by Hernán Ronsino, published in Spanish in 2009. The analysis focuses on how Ronsino provides a lateral rewriting of the book of Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, a classic of political and memorial literature (1957, first edition). The conclusion is that the vision of proposed memory is heterogeneous, heterochronic, polyphonic and ambiguous.

Keywords: Memory, dictatorship, violence, testimony, image, historical truth

RÉSUMÉ

L'article prétend réfléchir sur les spécificités de la représentation littéraire contemporaine de certains épisodes violents à partir d'un exemple argentin, le roman de Hernán Ronsino, *Glaxo*, publié en espagnol en 2009. L'analyse se concentre sur la manière dont Ronsino propose une réécriture latérale du livre de Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, un classique de la littérature politique et mémorielle (1957, première édition). La conclusion est que la vision de la mémoire proposée est hétérogène, hétérochronique, polyphonique et ambiguë.

Mots-clés : Mémoire, dictature, violence, témoignage, image, vérité historique

RESUMEN

El artículo se propone reflexionar sobre las especificidades de la representación literaria contemporánea de determinados episodios violentos a partir de un ejemplo argentino, la novela de Hernán Ronsino, *Glaxo*, publicada en español en 2009. El análisis se concentra en la manera en que Ronsino propone una reescritura lateral del libro de Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, un clásico de la literatura política y memorial (1957, primera edición). La conclusión es que la visión de la memoria propuesta es heterogénea, heterocrónica, polifónica y ambigua.

Palabras clave: memoria, dictadura, violencia, testimonio, imagen, verdad histórica

Sabido que la memoria no es una función uniforme y que los relatos que ella actualiza no tienen contenidos estables; la memoria, en tanto que construcción, funciona inclusive como el revelador, en un momento dado, de un pensamiento y de un imaginario sobre el presente, sobre las relaciones con el pasado, sobre la historia y las maneras de narrarla, sobre nuestras maneras de convivir con los muertos y con eso que ya no está y que, sin embargo, sigue estando, eso que no es y que, sin embargo, nos constituye. Estas afirmaciones también son pertinentes para aquellos recuerdos que, por su carácter traumático y colectivo, aparecen aureolados por una marca de «verdad» (lo ineluctable del «sucedió», de un «sucedió» sacralizado), por la acusación a culpables y por exigencias de reparación histórica: la ética, cuando no la ideología o los intereses políticos, intentan dominar e imponer sus reglas a las construcciones memoriales. Reglas variables y evolutivas, por supuesto. En 1951, Borges escribía: «... si me fuera otorgado leer cualquier página actual – esta, por ejemplo – como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil»¹. Valga la paráfrasis y la extrapolación: si nos es otorgado leer cualquier representación ulterior de un acontecimiento traumático, leer sus modos de perdurar en la conciencia humana en un período preciso de la historia, sabríamos cuáles son las concepciones del tiempo y de la memoria en ese momento. Sabríamos cómo se piensa la memoria, qué función se le atribuye a la historia, qué exigencias y expectativas la sociedad tiene sobre los relatos del pasado, y no necesariamente la «verdad» de lo sucedido.

En este artículo pretendo interrogar y articular una representación digamos canonizada de un episodio de violencia política (el fusilamiento narrado por Rodolfo Walsh en *Operación masacre*) en contrapunto con una ampliación o reescritura lateral de ese libro, una breve y fulgurante novela de Hernán Ronsino, publicada en el 2009². La novela de Ronsino, *Glaxo*, delimita, define y silencia dos grandes espacios históricos, dos acontecimientos traumáticos que son, también, espacios transitados por relatos, interpretaciones, libros, polémicas, revisiones. Por un lado, la ejecución de un grupo de civiles en el basural de José León Juárez, cuya reconstitución por Walsh dará lugar a uno de los libros más importantes de la literatura argentina, publicado por primera vez en 1957, reeditado varias veces con modificaciones y convertido en un ícono de la relación conflictiva entre literatura y política. La transformación de *Operación masacre* en un libro central se debe, también, a que el escritor-investigador fue, él mismo, torturado y asesinado por la última dictadura argentina (1976-1983). Y, precisamente, el otro acontecimiento o espacio al que *Glaxo* se refiere sin mencionarlo es, claro está, ese período y su cohorte de crímenes y episodios traumáticos que los escritores de varias generaciones han ido elaborando en una amplia masa textual, la denominada «novela de la dictadura».

¹ J. L. Borges, «Notas sobre (hacia) Bernard Shaw», [1951], *Obras completas* t. II, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 152.

² H. Ronsino, *Glaxo*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2009.

El contrapunto entre los dos textos revela que el sentido en sí y los alcances de la memoria son, en ambos textos, diferentes, si no opuestos. El hecho de que *Glaxo* sea una novela de un escritor nacido en 1975 (meses antes del golpe militar de Videla en marzo de 1976), y que se publique varios años después de la política de reconocimiento del terrorismo de estado y nuevo enjuiciamiento a los culpables (iniciado por el gobierno de Néstor Kirschner en el 2004), no es, por supuesto anodino, sino que tiende a reforzar eso de « dime qué recuerdas, dime cómo recuerdas, te diré quién eres ».

Antes de los textos, algunas ideas para enmarcar la lectura. En una época « memorial » y conmemorativa como la nuestra, Reinhart Koselleck elige la expresión « espacio de experiencia » para hablar del pasado, expresión eficaz, leyéndola con Paul Ricoeur, en la medida en que remite, no al pasado como un momento terminado y fijo, sino a la presencia del pasado en el presente (es « experiencia », es decir lo que queda hoy de los acontecimientos y de los hombres de otrora); eficaz también porque proyecta una dimensión espacial, o sea define al pasado como un lugar que se puede recorrer en diferentes direcciones, descubriendo trayectorias y sentidos inéditos³. En una perspectiva similar, agreguemos que una de las características de nuestro « régimen de historicidad », el presentismo definido por François Hartog, es la multiplicidad de memorias, omnipresencia que revela, paradójicamente una ausencia (en el sentido de una omnipresencia que viene, reactivamente, a proliferar alrededor de una perdida de la memoria en tanto que función operativa y colectiva fuerte). Proliferación, también, que incluye una subjetivación de la memoria, hecha de individualidades en pugna por hacer valer, cada una, « su » memoria específica, en un marco temporal indefinido. Hartog, después de muchos otros, postula el predominio de un presente perpetuo cuyo peso impide el conocimiento crítico del pasado y obscurece las perspectivas del futuro. Viviríamos en una brecha de tiempo, un intervalo determinado por cosas que ya no están y cosas que todavía no están, o sea un tiempo detenido, un tiempo desorientado⁴.

Pasado en tanto que presente que se puede recorrer y por lo tanto transformar, por un lado, e individualización de la memoria en un presentismo generalizado por el otro: ambas ideas permiten incluir una tercera, tomada de otra esfera disciplinaria. El psicoanálisis, al referirse a la memoria de los traumas, afirma que no cuenta tanto la « verdad » factual de lo sucedido, sino cómo un acontecimiento va marcando, progresivamente, la vida del sujeto, cargándose de contenidos que, en un primer momento, le eran ajenos. Y subraya, también, cómo el recuerdo del trauma se transforma bajo el influjo de una red relacional, de las acciones e interacciones que el sujeto lleva a cabo

³ R. Koselleck, *Le Futur passé. Contributions à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 1990 ; P. Ricoeur, *Temps et Récit. 3. Le Temps raconté* [1985], Paris, Seuil, p. 1999, p. 376.

⁴ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Seuil, 2012, p. 147 et 171. Ver también: F. Dosse, « De l'usage raisonné de l'anachronisme », en *EspacesTemps* n° 87/88, *Les voies traversières de Nicole Loraux*, 2005, p. 156-171. Consultable en: www.ihtp.cnrs.fr/historiographie.

después y a partir del episodio traumático rememorado, narrado o incluso repetido imaginariamente. Lo que importa no es sólo lo sucedido sino cómo lo sucedido actúa en el presente del recuerdo: en esa óptica, las deformaciones, transformaciones y alteraciones de lo sucedido no dejan, por lo tanto, de contener un tipo de verdad⁵. Freud, refiriéndose a episodios de la primera infancia, destaca la diferencia entre el tiempo en que el hecho sucede y el tiempo en que ese acontecimiento se vuelve traumático (un tiempo del suceder, diferente de otro tiempo, posterior, el del significar). Esto lleva a presuponer que el *après-coup*, tomando la denominación recuperada y utilizada por Lacan, es el que cristaliza el traumatismo: lo traumático no sería el acontecimiento bruto, sino el despertar de un incidente del pasado, que se supone ya liquidado o terminado, y que va a ser asociado entonces con otros contenidos, anteriores o posteriores⁶. Razón por la cual la cura psicoanalítica puede, paradójicamente, cambiar el pasado.

La memoria, entonces, no tanto como el simple retorno lineal de un acontecimiento originario que explica y determina lo que sigue, ni como la simple construcción vectorizada de un relato a partir de un hito fundador, sino como una operación de digresión, polisemia, ambivalencia temporal. La heterocronía esencial de la vida psíquica del sujeto opera ante todo en la memoria, desdibujando, repito, el valor esencialista del supuesto hecho primero. Freud, incluso, avanza la hipótesis de una «verdad histórica» de la ficción (en su caso, sobre lo que él denominaba su «novela histórica», su versión del origen del judaísmo⁷), en la medida en que se trata, a partir de los efectos de un acontecimiento que está fuera de alcance de cualquier reconstrucción fidedigna, inventar un relato explicativo: nunca sabremos cómo empezó el judaísmo ni qué verdad histórica hay detrás del mito de Moisés, pero podemos forjar una historia que atribuya causas a las consecuencias perceptibles en lo que sabemos del judaísmo a partir de entonces. El relato posterior será, de todos modos, especulativo, y hasta falso, pero en la medida en que abarca una serie de manifestaciones que apuntan, indiscutiblemente a ese «algo» que sucedió y que permanece ignoto, no deja de ser pertinente; la ficción así construida obedece o conlleva, empero y paradójicamente, una parte de verdad. De más está decir que este modo de ser pertinente desde la ficción se aplica prioritariamente al relato literario.

Presencia del pasado, subjetividad de la memoria, multiplicidad de tiempos que desdibujan la página primera y la determinación del acto traumático, posibilidades de que la ficción tenga una pertinencia en el conocimiento del pasado y en la atribución de sentido a la historia gracias a evocaciones laterales e indirectas: estas afirmaciones per-

⁵ Cf. S. Zizek, *L'Intraitable. Psychanalyse, politique et culture de masse*, Paris, Anthropos, 1993. Lacan escribe: «L'histoire n'est pas le passé. L'histoire est le passé pour autant qu'il est historisé dans le présent – historisé dans le présent parce qu'il a été vécu dans le passé». J. Lacan, *Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

⁶ A. Green, *Le Temps éclaté*, Paris, Minuit, 2000, p. 35.

⁷ Es decir: S. Freud, *L'Homme Moïse et la Religion monothéiste* [1939], Paris, Gallimard, 1986.

mitirán enmarcar la lectura de los dos textos propuestos. Cediendo a una facilidad metodológica que contradice algunas hipótesis de este artículo, organizo la presentación en dos tiempos, que son los de la cronología de escritura y de edición.

PRIMER TIEMPO: EL TESTIMONIO, LA VERDAD, LA VISIÓN

En junio de 1956, o sea meses después de que Perón fuera derrocado por un golpe militar, se produce un fusilamiento (o intento de fusilamiento) de un grupo de civiles en un baldío de José León Suárez, suburbio de Buenos Aires. El número de muertos es incierto, pero por lo menos siete víctimas logran escapar o sobreviven, a pesar de sus heridas. Esta operación simboliza, no sólo la残酷 de la represión, sino también la arbitrariedad del estado, de la policía y de la justicia. Walsh empieza, poco después, una investigación sobre los hechos que va dando lugar a una serie de artículos a la vez ficcionales y testimoniales, agrupados luego bajo el título *Operación masacre*.

Recordemos algunas razones de la amplia repercusión del libro: ante todo, Walsh utiliza la escritura de ficción (él era por entonces un autor y editor de relatos policiales), en una compleja alianza con la novela policial y el periodismo que, aplicada a hechos reales, logra un efecto de notable persuasión y que prefigura, según algunos, el género de la *non fiction*, a la Truman Capote⁸. La ficción puede narrar el horror, pero a través de una mezcla inextricable entre documento, testimonio, investigación, por un lado, y construcción novelesca por el otro; estamos ante una politización de los géneros narrativos, una irrupción de la violencia en el estilo y las estrategias narrativas⁹. Con esta novela, publicada por primera vez en 1957, pero modificada y completada en las diferentes ediciones posteriores (1964, 1969 y 1972), Walsh responde, por adelantado, a los debates sobre el compromiso político de los sesenta y a la problemática articulación entre denuncia y estética. Por otro lado, dentro de los largos períodos de proscripción del peronismo en la representación nacional, e incluso en los discursos públicos, este texto simbolizó la politización de la literatura ante el poder represivo. Finalmente, Rodolfo Walsh escribe y distribuye él mismo, en 1977, una «Carta abierta» de denuncia del terrorismo de estado de la última dictadura, acto heroico que lo lleva a la muerte y lo convierte en la víctima legendaria de ese proceso histórico¹⁰.

Mucho se ha escrito sobre *Operación masacre*: sintetizo aquí algunos rasgos pertinentes para un contrapunto con el libro de Ronsino. Por lo pronto, el libro está basado

⁸ Para el análisis del género y su relación con Walsh ver A. M. Amar Sánchez, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: , Beatriz Viterbo, 1992.

⁹ D. Link, «Los setenta, Walsh, y la novela en crisis», en *La chancba con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*, 1994, p. 58-59. Sobre la relación entre testimonio, escritura y verdad, ver el artículo de D. Alonso «La verdad de las pruebas. Cuatro tesis sobre la escritura testimonial de Rodolfo Walsh», *Latin American Literary Review*, Pittsburgh, Pennsylvania, Volumen 39, Número 78, julio-diciembre 2011, p. 95-116.

¹⁰ Ver al respecto el número especial de la revista *Nuevo texto crítico* (coord. J. Lafforgue) *Rodolfo J. Walsh*, año VI, número 12/13, julio 1993 - junio 1994. En particular, los textos de R. Piglia, R. Ferro, G. Pampillo y M. Uretasun.

en el testimonio, el de los sobrevivientes, arduamente reconstituido, lo que es perceptible en la estructura del conjunto (tres partes lo articulan: « Las personas »; « Los hechos »; « La evidencia »¹¹). Manteniendo el valor y la inmediatez del testimonio, se pone en escena, ante todo, a personas de los cuales conocemos ya el destino, a veces mortal. Se los define inscritos en la vida cotidiana pero el lector sabe, pongamos el caso, qué gritará ese hombre a la hora de su muerte, atroz e injusta. La utilización del testimonio refuerza la representación digamos personalizada de la violencia: el resultado no es sólo reconstituir lo sucedido, sino un intento de expresión de un paroxismo de violencia, gracias y a través de su humanización, su individuación, es decir a mecanismos que propician la identificación.

182

Junto con esa individuación del horror, en la segunda parte (« Los hechos ») el libro acumula recursos de vivacidad y de intensificación en la representación, recurriendo a procedimientos múltiples para dar cuenta « visualmente » de lo sucedido, verdadera hipótesis que circula desde el texto a lo que sería la sensibilidad del lector y, posteriormente, a su recuerdo. Por lo tanto, el testimonio busca transmutar o trasladar el recuerdo personal a una memoria social; o, si se quiere, un trauma individual a algo que, leyendo a Walsh, debería convertirse en un trauma colectivo. La ilusión óptica (el « espejismo » dice Alonso¹²) reconstituye aquello que los lectores no vieron. A la violencia de la imagen se le corresponde con la mostración y la demostración, simétricas, de la verdad: Walsh afirmaba preferir el testimonio a la ficción pura, porque el testimonio acusa, desenmascara, « hiere »: el periodismo es el « arma adecuada » para desvalorizar a la literatura y actuar en procesos sociales¹³. La conjectura tiene un valor heuristicó, como diría Freud sobre su propia « novela histórica », pero también de verdad – de arma – política.

El libro busca divulgar lo sucedido en el espacio público, dar a conocer episodios oculados, denunciar la injusticia acusando a culpables identificables, es decir que, a su manera, cree en la acción transformadora de la verdad revelada; verdad cuya consecuencia tendría que ser, en un primer momento, la sanción por parte del poder judicial y, en caso contrario, una toma de conciencia del lector sobre el funcionamiento del estado: los posicionamientos políticos de Walsh, cada vez más radicales, ilustran este proceso¹⁴. El progresivo descreimiento en el sistema judicial y la lucidez ante el funcio-

¹¹ Edición estudiada: R. Walsh, *Operación masacre* [1957], Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1984. Incluye en postfacio el texto de la «Carta abierta» del 77.

¹² *Op. cit.*

¹³ Afirmaciones escritas en su diario en 1971 y 1972, respectivamente. R. Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, p. 187 y 206. Sobre la relación entre verdad, imagen y violencia, cf. J.-L. Nancy, *Au fond des images*, París, Galilée, 2003, p. 35-56.

¹⁴ Al respecto, ver declaraciones de Walsh en cada una de las ediciones: pasa de una intención de intervención (« Escribí este libro para que fuera publicado, para que actuara », 1957) a un desencanto lúcido (« La respuesta fue siempre el silencio », 1969) y a un balance político (« Quince años después será posible hacer el balance de esa política: un país

namiento del poder autoritario, latentes en los textos del 57, se van amplificando hasta el paso, de parte del autor, de cronista a protagonista, o sea a mártir. Pero, al mismo tiempo, la vivacidad y la identificación con sujetos específicos, también suscitan una mitificación de lo narrado: cada personaje es un « tipo », un héroe, un representante ontológico, ejemplar, del hombre ante la barbarie de la historia. La propia subjetivización de la enunciación, que incluye constantemente a un Rodolfo Walsh pesquiza, sopesando indicios y contradiciendo sus propias certezas, acentúa ese efecto.

De hecho, puede afirmarse que la « masacre » narrada por Walsh es un episodio nimio, si no banal, de cara a los horrores de la violencia política que siguieron. Sin embargo, resulta central, o podría pensarse como central en el sentido de ser el « trauma primero » o la « página fundadora » con valor esclarecedor, anunciador y ejemplificador. Leido hoy, el libro es entonces una especie de anticipación, un minúsculo presagio, a la vez por la puesta en escena de la arbitrariedad de la represión y por supuesto de la barbarie del procedimiento: asesinato como respuesta a una oposición política. Esa masacre todavía se puede contar, en la medida en que se puede abarcar a todos los personajes y atribuirles destinos; en el caso posterior de los desaparecidos (¿10 000? ¿30 000?) ya no, aunque las historias que conocemos sean mucho más dramáticas que las de los fusilados de José León Suárez. Anacrónicamente, el texto es un oráculo sobre la dictadura.

La posición de Walsh no es la de un historiador, entonces, sino la de un escritor militante. Es decir, siguiendo a De Certeau, que no opera la separación entre un antes y un ahora, un ellos y un nosotros, propio de la escritura historiográfica tradicional. No produce « otredad » ni constituye su relato en tanto que diferencia constitutiva, como lo hace la historia: su pasado es ahora, las víctimas somos todos. No es historia porque no transmite, con su trabajo, un « algo sucedió », ya muerto, inaccesible en tanto que vivencia: la exigencia de justicia es la consecuencia directa de esta forma de « causa pendiente »¹⁵. Ese no escribir historia pasa por distintas estrategias: el uso del relato, la ficcionalización de situaciones y personajes (en ambos casos, una codificación estética de lo sucedido), la exaltación dramática – en el sentido teatral –, del testimonio, la defensa de la subjetividad por lo tanto, la representación – lo visualizable – de ciertas escenas claves, incluyendo entonces una impresión imaginaria de percepción: los testigos también somos nosotros. Consecuentemente, se integra la idea de una perduración de lo sucedido en la actualidad, una continuidad que tiene a la vez la tonalidad de la denuncia en el presente y de la proyección revolucionaria hacia el

dependiente y estancado, una clase obrera sumergida, una rebeldía que estalla por todas partes », 1972). Primeras dos citas, retomadas por R. Ferro, «La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio » (S. Cella ed., *História crítica de la literatura argentina* tomo 10, *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, 1999, p. 131), la tercera en *Operación... op. cit.*, p. 198.

¹⁵ M. de Certeau, *Histoire et Psychanalyse entre science et fiction* [1987], Paris, Gallimard, 2002, p. 192-193. Nótese que la distancia entre sujeto y objeto, por parte de la historiografía, ha sido ampliamente discutida desde entonces.

futuro: la última edición incluye incluso alguna referencia a la « patria socialista »¹⁶. Si se trata de « memoria », es ese paso de la memoria individual traumatizada – la de los sobrevivientes – a una memoria social lo que se intenta; memoria que funciona como la justificación y el cimiento de la acción política transformadora.

Esta última afirmación correspondería con el funcionamiento y la recepción del libro en su momento (del 58 al 76, pongamos). Desde entonces, en las diferentes ediciones, por peripecias de la historia argentina, por el destino del propio Walsh y por construcciones ideológico-críticas posteriores, la temporalidad puesta en escena en *Operación masacre* se va a ir abriendo, bifurcando, disolviendo en proyecciones multidireccionales. A partir de esa constatación, que ya es una reescritura, se puede leer el libro de Ronsino.

SEGUNDO TIEMPO: EL DESVÍO, LA PROLIFERACIÓN, LA MEMORIA

Ronsino retoma a Walsh, sin mencionar el crimen de José León Suárez, substituyendo la violencia social por una peripecia íntima, un triángulo adúltero. Sin embargo, a cada momento y en todo momento, Walsh, y sus dos ecos históricos (los 50, los 70) están presentes. Pero como marco y pululación, no como causa explicativa.

Vayamos por partes. *Glaxo* está estructurada en cuatro capítulos, asociados a cuatro narradores y a cuatro fechas que no respetan el orden cronológico. Es decir: « Vardemann. Octubre de 1973 »; « Bicho Souza. Diciembre de 1984 »; « Miguelito Barrios. Julio de 1966 »; « Folcada. Diciembre de 1959 ». En el último capítulo, el más breve de los cuatro, se narra lo que podría considerarse como el acontecimiento fundamental, en todo caso si de una novela policial se tratara: Folcada, comisario del pueblo en el que se sitúa la acción, mata a un joven mormón extranjero en un cañaveral. Lo hace para luego acusar a otro de haber cometido el crimen, o sea para acusar a Vardemann, a quién él considera el amante de su mujer. Vardemann va a pasar varios años en la cárcel por esa acusación falsa. En realidad el amante es Miguelito Barrios, y es el mismo Miguelito Barrios quien « denuncia » a su amigo como supuesto responsable del adulterio.

Este resumen, extremadamente lacónico, no da cuenta de la proliferación de historias y de hilos narrativos que circulan en la, sin embargo, muy breve novela. Pero sobre todo, el resumen reorganiza de manera cronológica una acción que no sólo se dispersa en acontecimientos y episodios laterales, sino que también es narrada de manera no vectorizada, alterando la relación causa / efecto que impone la relación de anterioridad: no sólo el pasado viene « después » –1959 es el desenlace –, sino que el recorrido en sí mismo no tiene una orientación temporal identificable (resulta imposible responder a las preguntas básicas de: ¿Cuál es el ahora de referencia en la narración? ¿Cuál es el pasado que explica esa actualidad?). Su temporalidad es fundamentalmente subje-

¹⁶ *Operación...*, op. cit., p. 204.

tiva, tomando un «modelo estético» en el sentido que le da Walter Benjamin, y que comenta Stéphane Mosès, es decir una puesta en duda de los postulados de base del historicismo: continuidad del tiempo histórico, causalidad que domina la sucesión de acontecimientos del pasado hacia el presente y del presente hacia el futuro¹⁷. Cabe señalar asimismo que cada capítulo, narrado en presente, tiene la fuerte tonalidad de una introspección y a veces hasta de monólogo interior de parte de los cuatro protagonistas que son, respectivamente, la víctima (Vardemann), el culpable (Folcada), el cómplice denunciante (Miguelito Barrios) y el testigo (Bicho Souza). Polifonía de voces y de sujetos que recuerdan, en una interacción que también anula la pregunta del « ¿Quién recuerda? » y « ¿Quén es recordado? ».

La presentación acrónica de la historia, la proliferación de intrigas incompletas, la subjetividad extremada de la enunciación, situada siempre en un ahora que no instala al narrador en el lugar del conoedor del pasado sino en receptor de lo que está sucediendo, e inclusive los ecos de este libro con la novela anterior de Ronsino (*La descomposición*), en la que aparecen espacios y personajes en común, todas estas características retoman una tradición novelística bien identificable que, a partir de Faulkner (*El sonido y la furia*), pasa por Onetti (*La vida breve*) y por Saer (*Cicatrices*). Lo que me interesa señalar es que la diseminación temporal, la proliferación argumental y la subjetividad fenomenológica de una conciencia en el presente, están puestas al servicio, aquí, de una reescritura de *Operación masacre* y de un tratamiento literario por lo tanto de la violencia y de la memoria. Sin embargo, y el lector lo habrá notado, casi nada en la novela remite directamente a la esfera de la política argentina del período de la acción, pero los indicios presentes son suficientemente significativos para establecer una relación identifiable.

La presencia de *Operación masacre* en *Glaxo* es explícita por lo menos en dos momentos precisos, enmarcando el conjunto del texto. Ante todo, en el epígrafe siguiente:

Fulmínea brota la orden.

—¡ Dale a ése, que todavía respira !

Oye tres explosiones a quemarropa. Con la primera brota un surtidor de polvo junto a su cabeza. Luego siente un dolor lacerante en la cara y la boca se le llena de sangre. Los vigilantes no se agachan comprobar su muerte. Les basta ver ese rostro partido y ensangrentando. Y se van creyendo que le han dado el tiro de gracia.

Rodolfo Walsh, *Operación masacre*.

Restituyendo la cita en su contexto (el capítulo « El tiempo se detiene » de la segunda parte del libro) sabemos que se trata de un fragmento del testimonio de Juan Carlos Livraga, la víctima que sufre las heridas más importantes: un balazo en el hombro, otro

¹⁷ S. Mosès, *L'Ange de l'histoire*, Seuil, Paris, 1992, p. 23 y W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], en *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-444.

en la boca y la nariz. Con el « rostro partido », pero consciente, sobrevive a pesar de los intentos posteriores y múltiples de acabar con él en tanto que testigo de lo sucedido. La cita muestra la violencia en sí, materializada en una imagen, en un acto de goce sin antecedente ni lógica. Imagen de la cara destrozada, de la sangre, de la muerte visible: la violencia deja trazas, marca el cuerpo con esa desfiguración, ese paso de lo interior a lo exterior¹⁸. La cita también subraya la emergencia del recuerdo (como decía el título: en alguna medida, « el tiempo se detiene »): es porque sobrevive, es porque puede registrar y revivir lo sucedido, que el balazo contra Livraga se transforma en traumatismo, se prolonga hacia el futuro. Es decir, el epígrafe no sólo trata de violencia, sino de testimonio y de memoria individual, perceptiva, de los hechos. Y más allá todavía: los « vigilantes » no se agachan para « comprobar » la muerte de Livraga: los vigilantes se equivocan, hay una falla en la « operación masacre ». Creen haber eliminado la vida y por lo tanto la conciencia, economizándose el « tiro de gracia » que hubiese borrado el recuerdo, forzado el olvido o impuesto la represión de todo relato sobre lo sucedido. Si Livraga hubiera muerto, sólo hubiese podido escribirse la historia, la reconstrucción distanciada de los hechos, no el testimonio. El error transforma la violencia en memoria, la que llevará para siempre el hombre herido, pero también la que Walsh reconstituye y transmite a una instancia más amplia, la memoria colectiva. De ser un acto en pos de la verdad, leído por Ronsino, a partir del epígrafe, *Operación masacre* pasa a ser, así, un libro sobre los avatares de la memoria.

El epígrafe nos invita a una lectura desconfiada de una escritura de indicios tenues, a lo largo de un texto en el cual el recurso a lo perceptivo es frecuente, sin que la violencia vuelva a surgir casi nunca: el « rostro partido y ensangrentado » orienta la novela, y al mismo tiempo está ausente en su desarrollo, aun si, en un punto, las representaciones vívidas de ciertas escenas y espacios en el texto, van a remitir, todas, a la imagen primera, a la visión de la sangre sobre los huesos rotos en la cara de Livraga. Sin embargo, la cita inaugural de Walsh resulta enigmática hasta casi el final, cuando la identidad de Folcada, el asesino, se precisa y retorna la imagen de la violencia. En la versión de Ronsino, el que tiró para rematar a Livraga y creyó haberlo conseguido sin agacharse para verificarlo, es él, es Folcada, el comisario protagonista de la última parte. Leemos en el desenlace una alusión directa a la investigación de Walsh y luego una repetición de la imagen primera que parece cerrar un círculo temporal: « El sonido del tren tapa el ruido del balazo que le encajo en la cabeza al mormón. Esta vez no fallo. El petiso queda tieso, con la cabeza hundida en un charco de sangre »¹⁹. Así, al rostro partido le responde la cabeza hundida en la sangre, el asesinato del mormón en el cañaveral.

¹⁸ Cf. J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹ Glaxo, *op. cit.*, p. 91.

Desde un punto de vista temporal, a la serie no cronológica de fechas de los cuatro capítulos (1973, 1984, 1966, 1959) hay que agregarle por lo tanto otras: junio del 56 (los fusilamientos), y enero del 57 (primeras crónicas de Walsh). Y aunque *Glaxo* pasa por alto el período de la dictadura, cualquier representación actual de la violencia arbitraria del estado y cualquier evocación de Walsh, remiten obligatoriamente a esos años y al profuso proceso de narración, revisión y polémicas que ese período histórico produjo. Esta complejidad se ve reforzada por la tematización, en los tres primeros capítulos, del retorno del pasado, de la confrontación con el relato de lo sucedido y con lo traumático, acompañados por un delineamiento de imágenes substitutivas, a su manera, de la imagen inaugural y de la violencia latente.

Desde el *incipit*, la novela empieza por un final: « Un día dejan de pasar los trenes » afirma Vardemann en la primera frase del libro, observando a cuadrillas de obreros levantar las vías, lo que da lugar a pesadillas con trenes (« Entonces empiezo a soñar con trenes »), pesadillas que retornan (se las describe dos veces con idénticas palabras). El trabajo de arrancar las vías desparrama un « barrial por todos lados », un « chirle fofo que se pega en todas las cosas »²⁰. Algo informe surge del borrado del pasado que se infiltra en las noches y que se adhiere a lo visible. Finalmente, el pasado parece estar a punto de ser dicho, cuando Vardemann, que es peluquero, va a cortarle el pelo a un Miguelito enfermo, agonizante. Este último intenta murmurar un pedido de disculpas, en un capítulo que termina así:

Le impongo mi voz, sana, poderosa, para borrar su presencia. Le digo: Miguel, tranquilo, pasó mucho tiempo. Lo peino, con una raya al costado. Lo preparo para el adiós. Entonces salgo de la casa de los Barrios pensando si es justo perdonar a un moribundo. Cruzo la sombra de los paraísos. La cuadrilla termina de cargar las herramientas, en los camiones municipales. El cañaveral ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada. Parece, ese camino, entonces, el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra.²¹

La reconciliación no tendrá lugar, pero Miguelito va a morir, el cañaveral – en donde tuvo lugar el asesinato del mormón – ya no existe, el tren, verdadero leitmotiv en la novela, deja de pasar, se abren caminos nuevos que no son sino recuerdos de heridas profundas en la tierra. El año 73 y la percepción de Vardemann parecen establecer en punto de referencia para lo que debe considerarse un presente y un momento de balance de la memoria.

Sin embargo, el segundo capítulo, situado en 1984, nueve años después, o sea después de la dictadura, va a repetir desde otra perspectiva la misma dinámica. El capítulo comienza con el contrapunto de dos realidades y de dos tiempos: Bicho Souza, el narra-

²⁰ *Glaxo*, op. cit., p. 12, 14 y 25.

²¹ *Glaxo*, op. cit., p. 31.

dor, vuelve a ver una película, *El último tren de Gun Hill*, estrenada en 1959, el año del crimen. Y mientras asiste a la proyección que remite a un pasado, un aguacero cambia al pueblo: « Vuelvo a la realidad y descubro un pueblo distinto »; « un pueblo embarullado por el viento »²². La diferencia también es que, esta vez, la película ha sido coloreada: no es la misma versión que veinticinco años antes, y sin embargo el personaje la recuerda, erróneamente, en colores. En todo caso, la mención de esa película, rememorada a su vez por Miguelito Barrios en el capítulo siguiente, da lugar a la evocación de una serie de gesticulaciones y juegos de los personajes, cuando eran jóvenes e imitaban a los actores de Hollywood, escenas del pasado que funcionan como una puesta en abismo de las peripecias del crimen. Por otro lado, el acontecimiento central del capítulo es el relato que, otro personaje, le hace a Bicho Souza sobre su encuentro con la ex esposa de Folcada, la mujer implicada en el triángulo adúltero. Así, indirectamente, la mujer narra su versión de los hechos, versión que, aunque incompleta, a su manera repite otra vez el gesto del retorno, de la verdad por fin revelada, de la memoria que se cierra con una especie de balance personal.

El tercer capítulo nos devuelve un Miguelito vivo, en 1966, y gira alrededor de su aventura amorosa con la esposa de Folcada, o sea a una narración del pasado, que se justifica por otro retorno, esta vez físico, el retorno de Vardemann, después de su encarcelamiento. Miguelito le atribuye intenciones de venganza y presiente una muerte violenta. Y también, vuelve otro recuerdo doloroso e insistente, el del accidente en el que murió el padre del personaje.

Hay entonces una obsesiva representación o presencia del pasado, a través de una acumulación de procedimientos: metaforizaciones (el barro, la huella), puestas en abismo (imitación de actores), tematizaciones del retorno (retorno de la esposa de Folcada, retorno de Vardemann), paso de la realidad al sueño o a la transformación del pasado (pesadillas con trenes, cambio de la película en el recuerdo), relatos con secretos (indicios proliferantes, versiones incompletas hasta la « revelación » final), etc. Así, vemos superponerse varios presentes, varios retornos del pasado, varios efectos de lo sucedido en vidas y subjetividades, repetidas evocaciones al traumatismo, a lo oculto, al relato por fin posible aunque siempre incompleto, a la reconciliación y al perdón, aunque siempre parciales. El « acontecimiento primero », tómese el que se tome (el ficticio: asesinato del mormón; el histórico: masacre en José León Suárez), funciona como un desencadenante narrativo que se dispersa y transforma o, si se quiere, como un punto de partida en alguna medida casual alrededor del cual se van nucleando, amalgamando, otros recuerdos, otras historias, múltiples sentimientos y percepciones. Una memoria polifónica, anacrónica, móvil, es la que se representa en *Glaxo*.

²² *Glaxo, op. cit.*, p. 35-36.

Por lo tanto, resulta empobrecedor incluir a la novela en una concepción tradicional de un « traumatismo » inicial, explicativo, que perdura y tortura a los personajes por su silenciamiento. En esta perspectiva, reductora, es el crimen en el cañaveral lo que explica todo lo posterior y, al enunciar la verdad de lo que sucedió en su desenlace, la novela propondría una especie de orden lógico y psicológico, reestableciendo justicia y motivaciones de los actos. Leída así, la referencia a Walsh cobraría una dimensión de, digamos, alegoría social: el fusilamiento de José León Suárez sería el acontecimiento primero, el acto fundador, el origen explicativo y determinante, o, si se quiere, el acto legendario que a la vez atribuye un sentido y contiene, *in nuce*, el futuro. Detrás de la barbarie de la dictadura, inexplicable, estaría la perduración de esta otra página histórica, y el propio Walsh, divulgador de una y víctima de la otra, funcionaría como el transmisor, el punto en común, el emblema de una constante. El traumatismo primero, el de un Juan Carlos Livraga, pongamos, aterrorizado y con la cara destrozada por un balazo implacable, se repetiría y amplificaría luego, en decenas, centenares, miles de casos, los de los desaparecidos.

Pero esta lectura simplificaría la representación de temporalidades y procesos memoriales en el texto. La repetición, innegable, no presupone identidad, ni la anterioridad, causalidad unívoca. Podríamos decir que, en realidad, la proliferación temática del pasado en el presente es más bien asociable a la idea de la latencia del psicoanálisis (la idea de que el pasado no « pasa »), y de la manera en que, esa permanencia del pasado, de algún pasado, es un proceso en que se van produciendo modificaciones, agregados, superposiciones, desplazamientos. Ya se sabe: la repetición es invención –y reescritura–. En ese sentido, el hecho de que haya varios « presentes » (o sea, varios tiempos posteriores al acto primero a partir de los cuales recordar y observar los efectos del « trauma»), parece sugerir una visión del tiempo como la pensaba Bergson (y la comentaban luego Deleuze, Ricoeur, Virno), es decir la de una simultaneidad, en el presente, de percepción y construcción de recuerdo. Cada experiencia vivida es, también, pasado, en la medida en que, junto con la interacción con la realidad, se construyen las imágenes que permitirán, luego, la rememoración y el relato. Un presente en que el pasado está, a la vez como recuerdo y como construcción permanente: un devenir. La percepción, la focalización en la fenomenología de una conciencia y en un ahora memorial obedece, en *Glaxo*, a un principio similar. Un presente, también, en el que las múltiples capas de pasado están superpuestas pero visibles al mismo tiempo (como lo imaginaba Freud en el primer capítulo de *Malestar en la cultura*, lo que corresponde con los análisis de François Hartog sobre nuestro presentismo). Por otro lado, y del lado de la subjetividad, podríamos recordar la expansión del deber de memoria contemporáneo que convierte a cada individuo en

el historiador de sí mismo afirma Pierre Nora: la metamorfosis histórica de la memoria conlleva una conversión a la psicología individual²³.

Visto así, no sólo hay una alteración del orden, y por lo tanto un cuestionamiento de la interdependencia semántica entre diferentes momentos del pasado, sino también una «dejerarquización» de todos ellos. Porque, repito, la novela dramatiza y desdibuja el interrogante sobre el acontecimiento primero, si le atribuimos a «primero», no un lugar en la cronología sino en una cadena causal explicativa. ¿Cuál sería? ¿El crimen en el cañaveral? ¿La infidelidad de la esposa de Folcada? ¿La masacre en el baldío de José León Suárez? ¿El golpe del 55 contra Perón? La novela no permite responder a estas preguntas, sino que, más bien, tematiza la perduración del recuerdo, su transformación, su desaparición y su retorno y, ante todo, lo que lo constituye, es decir una inextricable mezcla entre subjetividad, imaginario, sexualidad, por un lado, y barbarie histórica, ideología, totalitarismo, por el otro. *Glaxo* pasa de la conjectura del testimonio a la ficción subjetiva de la memoria. La diferencia con Walsh resulta en un punto radical: no hay una verdad para revelar, no hay una intervención en la memoria colectiva para realizar.

Entre los dos autores, pasó la dictadura, pasaron los juicios a los militares, pasaron las leyes de amnistía, pasó el «olvido» de los años 90, pasó el retorno de esa página traumática en la escena pública, pasaron los enfrentamientos políticos al respecto, pasaron los nuevos juicios y el reconocimiento oficial de los crímenes de estado. Ahora que hubo relatos, juicios, olvido y retorno, ahora que pasó la justicia y pasó la emergencia pública de una «verdad» ¿qué hacer con el recuerdo traumático? Queda, postula Ronsino leyendo a Walsh – transformando a Walsh – como una figura, el paroxismo de memoria y olvido que vivió la Argentina, disponible más allá de las circunstancias: ya no el «deber de memoria», sino el «trabajo de la memoria» y hasta la memoria como relato. La distancia que nos separa del pasado no es un intervalo muerto, escribe Ricoeur, «sino una transmisión generadora de sentido»: «el pasado nos interroga en la medida en que lo interrogamos, nos responde en la medida en que le respondemos»²⁴. Hernán Ronsino, un escritor de 34 años en el 2009, también apunta, con laconismo, a un espacio de experiencia, un pasado, inmenso y apenas mencionado, apenas narrado en su novela. Sobre ese desvío, sobre ese resto, sobre esos interrogantes al pasado, sobre el peso de esos hechos invisibles que se olvidan y que regresan, sobre esa distancia en que se genera el sentido y también la literatura, él escribe *Glaxo*.

Volviendo a las conclusiones sobre Walsh; Ronsino, por supuesto, tampoco «hace» historia, no narra un pasado cerrado y alejado: el relato no empieza, el relato no termina. Tampoco gira alrededor de un punto, de un tiempo, de un acontecimiento traumático

²³ Como lo afirma P. Nora, «Entre mémoire et histoire», en *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXIX.

²⁴ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 399-400 y 402. Traducción mía.

que debe transmitirse: el retorno del pasado no implica proyecciones hacia el futuro, ni de justicia, ni de transformación social. No narra la repetición de un acontecimiento sino la historia de su presencia; no narra el recuerdo de lo sucedido, su olvido y su retorno, sino la memoria en sí misma: su polisemia, su heterogeneidad, su inestabilidad, y, al mismo tiempo, sus ecos obsesivos. No narra el pasado, sino que lo recorre, recorre ese espacio de experiencia como presente o, más bien, narra el pasado como un recorrido múltiple en el presente. Lo que resulta ser una de las maneras eventuales de definir a la memoria hoy.

Quand l'histoire se fait Histoire : devenirs du passé, a(d)venir du présent dans la fiction mémorielle de l'Espagne contemporaine

ANNE-LAURE BONVALOT et CANELA LLECHA LLOP

Université Paul Valéry-Montpellier III, EHEHI-Casa de Velázquez

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

193

ABSTRACT

This co-authored work considers, through the joint study of the novel *El Vano Ayer* (Isaac Rosa, 2004) and the film *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), two narrative propositions which can be considered as emblematic of two strong poetic tendencies among the symbolic, historical and political configurations that the present Spanish memory field is. One of them deals with a desire to pay a tribute to those who have been forgotten by history, which makes it the ferment of a repairing memory; the other one manifests a skepticism of representation which makes it closer to a post-memory approach. We will try and define what these two modes of representing the past – incarnation, biographism or deconstruction, metafiction – indicate about the democratic present in which they are inscribed, and about the memory grammars it tends to privilege.

Keywords: Spain, memory, history, memory fiction, metafiction, Salvador Puig Antich, Movimiento Ibérico de Liberación, Manuel Huerga, Isaac Rosa, democracy, politics

RÉSUMÉ

À travers l'analyse conjointe du roman *El vano ayer* (Isaac Rosa, 2004) et du film *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), ce travail à quatre mains se propose d'examiner deux approches narratives qui peuvent être considérées comme emblématiques de deux grandes tendances poétiques de cette configuration symbolique, historique et politique qu'est le champ mémorialiste actuel en Espagne. Tandis que l'une répond à une volonté de rendre hommage aux oubliés de l'histoire, ce qui en fait le ferment d'une mémoire réparatrice, l'autre exprime un scepticisme vis-à-vis de la représentation qui la rapproche plutôt d'une logique post-mémorialiste. Nous essaierons de penser ce que ces deux modes de représentation du passé – incarnation, biographisme ou déconstruction, métafiction – disent du présent démocratique dans lequel ils surgissent, ainsi que des grammaires de la mémoire que ce dernier tend à privilégier.

Mots-clés : Espagne, mémoire, histoire, fiction mémorialiste, métafiction, Salvador Puig Antich, Movimiento Ibérico de Liberación, Manuel Huerga, Isaac Rosa, démocratie, politique

RESUMEN

Mediante el análisis conjunto de la novela *E1 vano ayer* (Isaac Rosa, 2004) y de la película *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), este trabajo a cuatro manos propone examinar dos planteamientos narrativos que se pueden considerar emblemáticos de dos importantes tendencias poéticas dentro de la configuración simbólica, histórica y política que es el campo memorialístico español actual. Mientras uno responde a una voluntad de rendir homenaje a los olvidados de la historia, lo que lo convierte en el fermento de una memoria reparadora; el otro manifiesta un escepticismo de la representación que lo acerca a una lógica más bien post-memorialística. Trataremos de pensar lo que estos dos modos de representación del pasado –encarnación, biografismo o deconstrucción, metaficción– sugieren del presente democrático en el que surgen, y de las gramáticas de la memoria que este tiende a privilegiar.

Palabras clave: España, memoria, historia, ficción memorialística, metaficción, Salvador Puig Antich, Movimiento Ibérico de Liberación, Manuel Huerga, Isaac Rosa, democracia, política

La mémoire collective, comme mémoire culturelle, élimine toutes les aspérités de l'Histoire, les espérances déçues, les bifurcations à peine esquissées, les sécessions étouffées dans l'œuf, les mouvements de fuite imperceptibles.

Alain Brossat

Dans l'Espagne contemporaine, la question de la saisie du passé récent du pays est un enjeu majeur, qui traverse et reconfigure le champ de l'historiographie aussi bien que le domaine fictionnel. En effet, depuis les années 2000, on assiste à un véritable *boom* des écritures ayant pour objet la Guerre Civile espagnole, le franquisme et la Transition à la démocratie. Ce jaillissement discursif est le reflet et le prolongement du mouvement dit de « récupération de la mémoire historique » émanant de la société civile. Initialement emmené par des associations réclamant le droit à la vérité et la reconnaissance officielle du tort fait aux victimes du franquisme – réouverture des fosses communes, proclamation de l'illégalité du régime franquiste, etc. –, le mouvement mémoriel a gagné la sphère politique – promulgation de la très controversée loi de Mémoire Historique d'octobre 2007 –, et a parallèlement envahi le champ de la représentation. Depuis maintenant plus de dix ans, les écritures factuelles ou fictionnelles n'ont de cesse de s'emparer de cet objet historique, participant ainsi d'une véritable vogue mémorielle. Notre propos se centrera sur les écritures fiction-

nelles proposant une « transcription de l'histoire »¹, pour tenter de comprendre ce que la naissance d'une véritable culture de la mémoire révèle des tensions caractéristiques du présent démocratique. Qu'est-ce que ces pratiques d'écriture du passé nous disent du présent qu'en filigrane elles dessinent ? Plus qu'un discours sur l'inactuel du passé, qu'indiquent-elles de la configuration symbolique dans laquelle elles s'inscrivent, de ses limites et de ses tabous ?

C'est ce que nous chercherons à comprendre en examinant le film *Salvador* (Manuel Huerga, 2006), qui retrace l'histoire du militant Salvador Puig Antich, dernier exécuté au garrot par le régime en 1974, et devenu martyr de la lutte antifranquiste. Loin d'être une production isolée, ce film, un *biopic* aux accents tragiques, est emblématique d'une adaptation des langages et des codes des conflits politiques passés aux valeurs du discours démocratique de la réconciliation². Par contraste, on analysera comment Isaac Rosa essaie, par le biais d'une démarche métanarrative, de défaire au sein même de la fiction les mécanismes récurrents à l'œuvre dans les narrations les plus en vogue. En privilégiant une autre approche de l'histoire, le roman *El vano ayer*³ entend élargir le débat mémoriel, réengageant, au sens fort du terme, la représentation du passé dans le temps contemporain.

On fait ici le pari délicat de penser ensemble deux objets dont les langages, les modes de production et les publics sont radicalement distincts – d'autant qu'à cette hétérogénéité générique vient s'ajouter une différence dans le traitement de la référence : alors que le film de Huerga s'ouvre sur la mention « basé sur des faits réels », le roman de Rosa se place dans une perspective déconstructiviste. Mais malgré cet écart, c'est en tant qu'elles constituent deux propositions narratives exemplaires de deux tendances fortes dans ce qu'on pourrait appeler « le champ mémoriel » espagnol actuel que ces œuvres nous paraissent à même d'être opportunément confrontées. L'une s'inscrit davantage dans une logique de l'hommage aux oubliés de l'histoire, ce qui en fait le ferment d'une mémoire réparatrice ; l'autre manifeste un scepticisme de la représentation qui la placerait presque dans une logique post-mémorielle. Au travers de l'analyse de la construction du personnage, puis en nous penchant sur le statut que le présent démocratique occupe dans ces œuvres, on tentera de faire dialoguer ces objets que tout semble – a priori seulement – séparer.

¹ E. Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature “à-présent”. La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2, 2010, p. 417-438.

² Selon le romancier Rafael Chirbes, l'histoire récente de l'Espagne – depuis la Guerre Civile – « ha vuelto a ponerse de moda, se han escrito novelas, se han rodado películas, y se han publicado libros de historia y exposiciones sobre el tema. Eso sí, casi siempre –por no decir siempre– obviando la mirada desde el espacio de la lucha de clases y situándolo en el de la hagiografía sentimental o nostálgica », R. Chirbes, « ¿ De qué memoria hablamos ? », dans C. Molinero (Éd.), *La Transición española, treinta años después*, Barcelone, Península, 2006, p. 229-246. Comme exemples de ce traitement sentimentalisant du conflit, on peut citer entre autres les films *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003) ou *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), adaptés des romans du même nom.

³ I. Rosa, *El vano ayer*, Barcelone, Seix Barral, 2004.

LA FICTION MÉMORIELLE ENTRE PERSONNALISATION DE L'HISTOIRE ET FIGURATION DU COLLECTIF

Face à une écriture historiographique se revendiquant d'une logique dépassionnée et poursuivant au travers du sérieux et de la méthode historiques un idéal d'objectivité, la fiction mémorielle assoit son dispositif poétique sur un statut de la vérité – solidaire d'un statut de l'émotion – bien distinct. À la logique de la preuve fondant la démarche de l'historien – la source comme gage de réalité garantissant la pertinence du commentaire et produisant une validation du savoir –, nombre de fictions emblématiques de la « mémoire historique » répliquent par un procès de dramatisation de la « source » et par un traitement spécifique de la figure du témoin et de sa parole. Par les dispositifs d'authenticité qu'elles construisent et déploient, les narrations fictionnelles de la mémoire seraient tout aussi aptes à fournir un discours légitime – bien que d'un autre ordre – sur le passé. C'est dans cette tension entre une prétention à faire histoire et un usage non scientifique de la matière documentaire que réside le cœur problématique de cette catégorie narratologique qu'est devenue en Espagne la mémoire historique. Au sein de ce genre florissant, de nombreuses fictions abordent par exemple l'histoire dans une optique résolument biographique, comme l'indique au cinéma le récent succès des *biopics*⁴. Ceux-ci se caractérisent par une écriture individualisante et plutôt sentimentaliste de l'histoire, mais ils affichent dans le même temps une certaine prétention à l'exemplarité : on peut alors se demander quel type d'articulation entre le singulier et le collectif ces récits mémoriels produisent.

Un des points d'appréhension privilégié de ce traitement (méro)dramatique du passé est la figure du protagoniste. Dans les fictions biographiques, tout se passe comme si la mémoire individuelle avait vocation à s'ériger en paradigme de la mémoire collective : ces narrations hautement exemplarisantes fonctionnent sur un mode métonymique, mais l'individu y est en premier lieu envisagé à l'aune de sa dimension privée – sentimentale, amoureuse, familiale. La dimension politique – collective – se voit bien souvent confinée à une fonction exclusivement poétique : son potentiel dramatique puissant en fait un réservoir riche en rebondissements, mais la récupération des idées ou des théories politiques proprement dites motivent rarement en soi la démarche fictionnelle. Ainsi dans *Salvador*, le personnage de Puig Antich est d'emblée placé au

⁴ On songe par exemple à *Las trece rosas* d'Emilio Martínez Lázaro (2007), ou à *La buena nueva* d'Helena Taberna (2008). L'intérêt pour le genre n'est pas spécifiquement espagnol, comme l'indiquent les récentes adaptations à l'écran de la vie de Margaret Thatcher, Nelson Mandela, Che Guevara, Hannah Arendt, etc. Cependant, en Espagne, l'important succès de séries télévisuelles comme *Cuéntame cómo pasó* (2001) ou *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012) mérite d'être souligné. La chercheuse Sira Hernández Corchete y voit d'ailleurs le ferment d'un renouveau de ce qu'elle appelle le « *biopic* télévisivo ». À cet égard, on peut également citer *Adolfo Suárez, el presidente* (2010), produit par Antena 3 Films. Voir S. Hernández Corchete, « De las biografías ejemplares de Televisión Española a los *biopics* de éxito de las cadenas privadas. Un recorrido histórico por la biografía televisiva en España », dans G. Camarero (Éd.), *La biografía filmica : actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (2, 2010, Madrid), Madrid, T&B editores, 2011, p. 349-367, disponible à l'adresse suivante : <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/11337>.

centre de la narration de par le caractère éponyme du titre : c'est bien l'histoire de Salvador Puig Antich qui va être mise à l'écran sous forme de *biopic*, la diégèse faisant la part belle au développement de la dimension « humaine » du protagoniste au détriment bien souvent des aspects plus politiques de sa vie. Cette dimension confidentielle et privée est suggérée par l'usage du seul prénom de Salvador, qui place à la fois le personnage principal dans une relation de proximité avec le spectateur et le film dans une catégorie générique bien spécifique. La structure narrative vient elle aussi confirmer le caractère hautement biographique de la production de Huerga : celle-ci se construit en deux parties bien distinctes ponctuées par trois moments essentiels – l'ouverture : l'arrestation de Puig Antich filmée en focalisation externe ; la rupture : la même scène, le spectateur ayant cette fois accès au point de vue du protagoniste ; la clôture : son exécution et son enterrement – qui inscrivent de manière répétitive le personnage de Puig Antich au cœur du dispositif filmique. Le récit s'ouvre sur l'arrestation de Salvador qui, à travers les entretiens avec son avocat et au sein de *flashbacks* commentés par sa propre voix en *off*, va narrer les actions qui l'ont mené jusqu'à la prison. Cette première partie, qui adopte ouvertement la forme de l'autobiographie – le personnage-narrateur se confondant avec le personnage-acteur –, a comme ligne de fuite le moment de l'arrestation qui, faisant coïncider le temps de la narration avec celui de l'énonciation, signe le passage à la deuxième partie, dans laquelle le spectateur assiste au développement des relations du protagoniste avec son entourage – carcéral autant que familial – jusqu'au moment final de son exécution. L'énonciation autobiographique a pour fonction de conférer crédibilité et authenticité au récit filmique ; elle répond à une volonté du réalisateur de donner voix aux vaincus de l'histoire. En outre, la structure bipartite et ses trois climax achèvent d'assimiler, non sans redondance, le personnage de Salvador à la figure de l'inexorable victime.

Si, parce qu'elle retrace la formation et les agissements du groupe, la première partie du film semble un espace propice au développement du projet du MIL⁵, il n'en résulte pas moins que les éléments spécifiquement politiques sont à tout moment mis au service de la trame et ne fonctionnent souvent que comme des événements venant dynamiser la narration : c'est la participation à un groupe qui agit dans la clandestinité – sans que les raisons politiques de cette action ne soient réellement creusées – et l'arrestation suite à la délation qui provoquent la situation dramatique du protagoniste, emprisonné et confronté à la peine de mort. Le projet politique du MIL n'apparaît qu'en deux brèves

⁵ Agissant au début des années soixante-dix essentiellement dans Barcelone et sa région, le *Movimiento Ibérico de Liberación* (MIL) est un petit groupe anticapitaliste internationaliste, à la fois anti-réformiste, anti-léniniste et anti-groupusculaire, qui se nourrit au niveau idéologique du marxisme révolutionnaire, de l'ultragauche et du communisme de conseils. Se définissant comme « grupo específico de apoyo a las luchas y fracciones del movimiento obrero más radical de Barcelona », il réalise un grand nombre de braquages de banque dans les années 1972-1973 avec les butins desquels il finance tout à la fois son infrastructure, des caisses de grève, l'édition de tracts et de brochures, ainsi que la maison d'édition « Ediciones Mayo-37 » qui traduit, imprime et diffuse des textes théoriques révolutionnaires plus ou moins classiques.

occasions, et se voit résumé en ces termes par la voix *off* : « La política se convierte en nuestra vida, pero no luchamos sólo contra la dictadura, queremos cambiarlo todo. Acabar con el viejo mundo y construir una sociedad sin clases » ; « Queremos montar un grupo con una tarea específica: dar apoyo al sector más radical del movimiento obrero ». Or, comme le signale Ana Domínguez Rama, qui analyse efficacement les travers du film – notamment par rapport au traitement qu'il propose de la matière historique – :

Y en este punto, es decir en el comienzo mismo, reside la principal paradoja de la película : la ausencia de obreros. En « Salvador » no aparecen escenas que reflejen la realidad cotidiana de la mayoría de la población trabajadora, así como tampoco ninguna vinculada a sus protestas –siendo ambos los motivos últimos de la rebelión de movimientos como el MIL, que siempre tuvo presente a la clase obrera como sujeto revolucionario–, anunciando con ello que el contenido de la película adolecerá de contextualización histórica y política.⁶

Les projets du groupe sont ainsi éclipsés par l'hyperbole du protagoniste, à la fois acteur et commentateur dont la voix vient chapeauter hermétiquement la narration de la première partie. La formation du groupe se fait au gré de ses rencontres avec les autres personnages, qui fonctionnent comme de simples adjoints de fortune. De plus, dans les scènes montrant des actions menées par le MIL domine un ton ludique : le rire et la maladresse⁷ l'emportent, comme dans les scènes ayant pour objet l'intimité sentimentale de Puig Antich – rencontre de Cuca et de Margalida. Dans ce parcours doublement initiatique, l'accent est mis sur le caractère inoffensif du personnage qui découvre la politique comme il découvre la prime amourette.

La deuxième partie, elle, se distingue par ses accents résolument tragiques : Salvador évolue maintenant dans un drame à la fois familial et carcéral. Sont ainsi mises en avant les relations qu'il entretient avec sa famille : avec des sœurs dévouées qui lui rendent visite et le supportent jusqu'à la fin, mais également, sous forme épistolaire, avec un père absent qui n'en reste pas moins un référent moral pour le protagoniste. Parallèlement, la fiction fait la part belle aux relations tortueuses que Salvador entretient avec son geôlier : le mépris initial de celui-ci va se transformer au fur et à mesure en une tolérance empreinte de respect puis, lors du climax fatal, en véritable compassion – Jesús en arrivant même au moment de l'exécution à réprover le système politique dont il est le gardien⁸.

⁶ A. Domínguez Rama, « "Salvador (Puig Antich)" en el viejo mundo. Algunas consideraciones históricas respecto a su recuperación mediática », *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7, 2007, p. 860-870, disponible à l'adresse suivante : <http://hispanianova.rediris.es/7/HISPANIANOVA-2007.pdf>.

⁷ C'est notamment le cas dans la première scène de braquage, où la lecture d'un tract politique expliquant les motifs de l'action est dès le début interrompu par le long fou rire des protagonistes.

⁸ La conversion du geôlier est également une thématique centrale dans le roman de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (1998) et dans l'adaptation cinématographique du même nom.

Au travers du prisme biographique, l'histoire sentimentale, familiale et individuelle prend le dessus sur le politique et le conflictuel, et partant sur le collectif. C'est la vie personnelle qui est mise en exergue au détriment de l'activité politique, ce qui tend à favoriser les identifications projectives du spectateur avec un personnage jeune, finalement pas si marqué idéologiquement, qui s'amuse, aime et souffre. Si le collectif comme sujet politique n'est à aucun moment représenté dans le film, l'écriture personnalisante de l'histoire dessine néanmoins un autre type de collectif, par l'émergence d'une véritable poétique compassionnelle caractéristique de la construction fictionnelle de la mémoire dominante de l'antifranquisme et de la Transition. La dramatisation à outrance, parce qu'elle cherche à provoquer l'adhésion du spectateur au récit poignant, est un des procédés les plus efficaces de la rhétorique de la réconciliation : elle produit la réunion empathique des récepteurs dans une communauté émotionnelle qui recouvre, nous le verrons plus avant, une communauté axiologique. En ce sens, la compassion semble s'ériger en sentiment privilégié, en véritable clé de voûte du dispositif d'apaisement propre au traitement du passé dans la démocratie espagnole actuelle.

Pour sa part, Rosa s'emploie dans ses premiers romans à déconstruire cette tentation hyperbiographique⁹. La poétique onomastique que l'auteur met en œuvre dans *El vano ayer* permet notamment de problématiser la construction des protagonistes dans les fictions mémorielles les plus commerciales. Le roman rivalise avec la démarche historiographique qu'à bien des égards il fait mine de reproduire, mais en la fictionnalisant. C'est notamment dans la prépondérance du commentaire, modalité essentielle de ce que Michel de Certeau appelle la « structure feuillettée » du texte, que se donne à lire ce simulacre d'analogie :

Se pose comme historiographique le discours qui « comprend » son autre – la chronique, l'archive, le document – c'est-à-dire celui qui s'organise en texte feuilletté, dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir. Par les « citations », par les références, par les notes et par tout l'appareil de renvois permanents à un langage « premier » (que Michelet nommait « chronique »), il s'établit en savoir de l'autre.¹⁰

Le texte de Rosa ressortit à ce modèle feuilletté, mais le texte « premier » – le récit selon une première figure de l'auteur-narrateur –, est davantage présenté comme une construction provisoire soumise à de perpétuels amendements qu'à une source faisant office de preuve, et dont la vérité jaillirait suite à une glose experte. Le commentaire est ici plutôt le lieu d'une remise en question des évidences à l'œuvre dans l'écriture mémorielle que celui de la validation d'un savoir. Revendiquant incessamment son appartenance à la fiction, le texte use de son pouvoir d'engendrement du possible pour

⁹ On désigne par ce vocable le recours systématique à la vie privée pour rendre compte de l'histoire. La dimension privée sature le récit, ce qui se fait au détriment de la représentation du collectif.

¹⁰ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002, p. 111.

tenter de briser le caractère muséifiant de l'écriture biographique. La figure de l'auteur se drape dans la soi-disant impunité du récit de fiction pour se livrer à ce qu'Emmanuel Bouju appelle « l'exercice des mémoires possibles de l'histoire »¹¹. Ainsi le roman ne prétendrait aucunement à l'authenticité, et l'écrivain fait mine, non sans ironie, de décliner toute responsabilité à l'heure d'entamer le récit biographique du personnage principal, le professeur Julio Denis. C'est ainsi, nous dit-on, une logique aléatoire qui commande le choix de la caractérisation biographique du protagoniste :

Libres de toda responsabilidad histórica, ajenos a cualquier disciplina o exactitud – más allá de un nombre (Julio Denis), una fecha (febrero de 1965) y un lugar (Madrid) ya elegidos mediante azaroso sistema, así como la imprescindible verosimilitud del relato y el compromiso del autor con el sentido ético de la narración –, queda en nuestras manos decidir un boceto inicial del personaje, un somero apunte de circunstancias que no puede ser demorado [...].¹²

Le nom de Julio Denis, qui significativement apparaît entre parenthèses, réaffirme l'appartenance du texte au domaine de la fiction littéraire, et attire sous forme de clin d'œil intertextuel l'attention sur les pouvoirs mystifiants de la littérature : Julio Denis est en effet le pseudonyme sous lequel Julio Cortázar a publié son premier recueil de poèmes, mais aussi nombre d'articles dans des revues des années quarante. Cette hétéronymie du personnage principal casse d'emblée la logique ultra-référentielle de l'écriture mémorielle par rapport à laquelle Rosa s'inscrit en faux.

Une substitution systématique du principe de possibilité à celui d'authenticité – dont la mention à succès « basé sur des faits réels » est le symbole – se poursuit tout au long de la construction biographique. L'accent est sans cesse mis sur la puissance fabuleuse du romancier – et plus généralement de l'*écrivant* – et sur l'arbitraire éventuel de ses choix, mais surtout sur les conséquences cognitives et politiques du dogme de l'impunité du discours de fiction. Ces réflexions se donnent à lire dans l'exposé toujours recommandé des hésitations poétiques de l'auteur-narrateur : « Podemos convertir a Julio Denis en representante del profesorado franquista »¹³. Un peu plus bas, la figure de l'auteur se ravise :

Si por el contrario decidimos honrar la figura de Julio Denis, e inscribir su nombre en el todavía pendiente monumento a los opositores al franquismo, el novelista verá satisfecha su ambición confesa de convertir la novela en homenaje a quienes considera héroes civiles de nuestra historia.¹⁴

Quelques lignes plus loin encore, elle se reprend :

¹¹ E. Bouju, *art. cit.*

¹² I. Rosa, *op. cit.*, p. 23.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

Más recomendable será, en cambio, que optemos por aliviar a nuestro profesor de tales oficios y lo situemos en un terreno intermedio, alejado por igual de franquistas y antifranquistas, una serena tierra de nadie en la que intentase no destacar, quedar instalado en un cómodo anonimato.¹⁵

Outre les tergiversations, tantôt amusées ou graves, de la figure auctoriale, qui permettent à Rosa de livrer divers modèles de protagonistes de la fiction de la mémoire – *el chivato, el opositor, el cobarde* –, on assiste à une démultiplication ou à une diffraction du commentaire, qui revient à diffracter instantanément la figure de ce personnage-source que de nombreuses voix évoquent. Nombre de commentateurs font inopinément irruption dans la « chronique », venant perturber le cours déjà tortueux de l'hypotexte initial : « – ¡Se me permite opinar? Debo discrepar: tales afirmaciones equivalen a tropezar con estrépito en esos clichés que, según se ha dicho anteriormente, van a ser evitados »¹⁶. Le commentaire d'ordre poétique – vraisemblance, dimension esthétique ou fonction dramatique de tel ou tel trait du personnage – est presque systématiquement relié à des préoccupations d'ordre politique : il s'agit par exemple de savoir dans quelle mesure l'apolitisme et la posture de retrait adoptés par le professeur Denis sont représentatifs ou non de la situation de l'université dans le franquisme des années soixante. Les nombreuses discussions autour de la notion de vraisemblance permettent de questionner le contenu normatif d'un tel impératif poétique. Le personnage, cette forme qui est l'objet du débat, se construit et se déconstruit ainsi par couches successives : il est un entrelacs problématique, dans la mesure où son identité procède de l'accumulation par feuilletage de bribes de témoignages ou de biographèmes, parfois contradictoires. Le texte nous propose par exemple un « posible relato biográfico del profesor Denis en los años cuarenta », récit qui se divise en deux versions radicalement distinctes, présentées en deux colonnes parallèles courant sur une dizaine de pages. Cette configuration permet à Rosa de proposer un double pastiche des écritures mémorielles les plus en vogue : une version descriptive qui, si elle frôle parfois le *costumbrismo*, est suggérée comme étant plus sérieuse, et un récit « detectivesco », plus accrocheur, que l'auteur raille, disant de cette version des faits « que se adivina insostenible y acabará por cerrarse en sí mism[a] »¹⁷. Pourtant, dans une formule parodiant le perspectivisme, la voix auctoriale conclut : « Que cada lector elija según su preferencia »¹⁸. La figure indécidable de Julio Denis prend peu à peu forme au sein d'une construction dialogique, même si ce dialogisme procède au fond d'une démultiplication de la voix auctoriale, dans laquelle il est possible de voir un monologisme diffracté et diffus. Pour autant, ce procédé interruptif incessant casse le mouvement identificatoire d'adhésion acritique à la narration première, dont la grammaire générique est problématisée.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸ *Idem*.

Le même procédé est utilisé pour édifier le second protagoniste du récit, André Sánchez, figure de militant disparu dont le lecteur est conduit à rechercher avidement les traces : outre une superposition de témoignages discordants, il se construit lui aussi selon une logique d'auto-engendrement nominale que Rosa tourne en dérision. Un chapitre du livre offre notamment un portrait à plusieurs voix d'André Sánchez, dans un dialogue où se donnent à lire les choix narratifs favoris de « los más habituales biógrafos y necrólogos de nuestro país » : alors qu'une des voix égrène par ordre alphabétique des adjectifs mélioratifs dignes d'une hagiographie (« –Era abnegado, afanoso, agudo, altruista, animoso, ardoroso, austero... »¹⁹), une autre n'hésite pas à héroïser ou à psychologiser à outrance la figure du militant (« –Lo suyo parecía una forma, extrema, de protección: frente a la clandestinidad llena de riesgos, la transparencia militante que no esconde nada... »²⁰). Parce qu'il évite délibérément le biographisme héroïsant dont il parodie le genre, parce qu'il fait de la référentialité une catégorie problématique répondant à des partis pris idéologiques, parce qu'en somme le commentaire métatextuel est en droit et en volume supérieur à la trame diégétique, le texte finit par placer au premier plan les figures du narrateur et de l'auteur. Comme l'écrit Bouju, dans ce type de métafictions historiographiques, « le narrateur et l'auteur remplacent en somme le personnage historique et l'historien »²¹. Plutôt qu'à une mémoire individualisée et nominative, c'est avec André Sánchez au paradigme du disparu que le lecteur à affaire : cette figure est construite sans dolorisme ; peu caractérisée, elle permet de métaphoriser ou de symboliser la disparition. Dans les silences et les contradictions du récit, dans la production d'insuffisantes traces, c'est elle que l'on débusque.

MÉMOIRES CLOUSES, MÉMOIRES EN MARCHE : AXIOLOGIES DE LA FICTION DÉMOCRATIQUE

De par les dispositifs d'authenticité qu'il déploie, le film *Salvador* relève foncièrement du type de narrations que Rosa s'emploie à déconstruire : partant d'une volonté de rendre hommage à un personnage oublié de l'histoire, et d'une intentionnalité qui répond à une logique de « récupération de la mémoire historique », Huerga n'en construit pas moins un récit (méo)dramatique, genre produisant selon Germán Labrador-Méndez des « formas ficcionales que abren y cierran el pasado, normalmente en un sentido de superación que propone narrativamente su clausura »²². Ce projet réparateur se donne à lire de manière privilégiée dans le paratexte filmique. La déclaration d'intention suivante, aux accents grandiloquents, ouvre le récit : « Aquesta pel·lícula es basa en la

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²¹ E. Bouju, *art. cit.*

²² G. Labrador Méndez, « Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica », dans P. Álvarez-Blanco, T. Dorca (Coord.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid-Frankfort, Iberoamericana-Vervuert, 2011, p. 121-129.

història real d'un d'aquests joves que, en un temps i un país en els quals gairebé tothom vivia agenollat, es va atrevir a viure sense por », tandis que l'épilogue prétend inscrire le propos dans l'actualité la plus stricte, puisqu'il rappelle que les sœurs de Puig Antich continuent de demander la révision du procès de leur frère. Malgré le caractère individuel de la revendication initiale, la mise en fiction de l'affaire Puig Antich contribue à faire de ce dernier une figure métonymique des revendications mémorielles ayant pour objectif la reconnaissance juridique du tort fait aux victimes du franquisme, et la fin de l'impunité.

Toutefois, malgré ces intentions louables, l'écriture individualisante inhérente à la démarche de Huerga produit une mise au ban des idées politiques qui ont conduit Salvador Puig Antich à vivre ce qui est mis en scène comme un destin tragique : la logique de réparation guidant le projet, si elle est légitime et nécessaire, n'est cependant pas suffisante pour faire mémoire collective. Lorsqu'il fut demandé aux sœurs d'apporter leur soutien au film, celles-ci acceptèrent, avouant d'ailleurs que leur démarche répondait davantage à un désir de reconnaissance légale de l'injustice commise qu'à un souci de fidélité au projet idéologique du groupe :

Cabe decir que en las razones del « no » no tuvimos en cuenta ninguna de carácter ideológico, es decir, si quedaría maltrecha la imagen de las convicciones y activismo de los miembros del MIL, e incluso la vigencia actual de algunas ideas de los años setenta del pasado siglo. Hay otras personas mucho más expertas en el tema.

Nuestro objetivo siempre ha sido reclamar, como familia a quien le ha tocado vivir esta tragedia, y con el apoyo de gran parte de la sociedad, que se repare la injusticia cometida cuando se asesinó « legalmente » a nuestro hermano después de un proceso que no fue más que una farsa.²³

Les derniers mots du film sont justement prononcés par le personnage d'une des sœurs de Salvador : ce commentaire en forme de diagnostic final vient clore significativement le récit dont la construction apparaît alors comme profondément téléologique. La démocratie, ici formulée dans des termes flous, devient par un effet de structure l'horizon ultime de la lutte politique de Puig Antich, elle est même l'étalon absolu de la réussite de ses actions : « Crec que al final el Salvador està aconseguint el que volia, perquè s'estan fent moltes coses. Almenys, creix la consciència política, i això, en aquest cony de país, ja és molt ». Que ce soit à la scène ou à la ville, le film est placé sous le patronage des sœurs qui autorisent la formulation du projet politique du MIL dans les catégories du récit de la réconciliation démocratique. La progression dramatique du personnage va également dans le sens de cet historicisme téléologique : la construction de la figure de la victime se fait au sein d'une rhétorique filmique du sacrifice et de l'expiation. Salvador, comme son nom opportunément l'indique, est le « Sauveur », celui

²³ Témoignage de Imma, Montse, Carme i Merçona Puig Antich dans *Salvador Puig Antich, un film de Manuel Huerga*, Barcelone, Ara Llibres i Mediaproducción, 2006, p. 163.

qui après avoir converti son geôlier à la tolérance et au respect – valeurs démocratiques par excellence –, devient la « [...] víctima propiciatoria del franquismo [...], la figura heroica [que] se construye cristológicamente: la sangre del mártir trae la democracia »²⁴.

La vie de Puig Antich se voit ainsi recalibrée aux critères du récit de l'avènement démocratique, la démocratie étant entendue comme destination idéale de l'histoire, et fin indépassable de la politique. Selon Labrador-Méndez, le film est un

[...] espacio donde se opera una adaptación de los valores y códigos del lenguaje antifranquista transicional a los valores de la clase media española actual. Los límites del decoro tienen que ver, pues, con la apropiación ejemplarizante de formas anteriores y la reinterpretación de los valores que les dieron sentido.²⁵

204

Dans une logique déconflictualisante, qui tend à lisser l'hétérogénéité des pratiques et des discours politiques derrière la bannière du consensus démocratique, Salvador devient la figure par antonomase du combattant antifranquiste. Pourtant, rien de tel dans le projet du MIL, qui s'inscrit plutôt dans l'internationalisme anticapitaliste que dans une perspective de résistance à la dictature, celle-ci n'étant en effet combattue qu'en tant qu'elle est une forme particulière du Capital. Le fait qu'un commentateur pertinent et avisé comme Labrador-Méndez range spontanément Puig Antich dans la catégorie « antifranquiste » indique à quel point l'opération de réduction de la politique à l'alternative dictature/démocratie à l'œuvre dans le film est efficace. Précisément parce que les récits du « *pasado republicano y antifranquista* » se présentent « como las únicas narrativas *decorosas* capaces de explicar [el] advenimiento [del pacto fundacional de la Transición] »²⁶, et parce qu'ils sont donc les seuls récupérables et audibles dans le présent démocratique, Puig Antich ne pouvait qu'être converti en un fer de lance de l'antifranquisme.

Pour finir, des images d'archive défilant durant les génériques initial et final enserrent l'histoire de Salvador et la placent dans une relation d'équivalence avec d'autres luttes historiques : citons pêle-mêle l'opposition à la guerre du Viêtnam, à l'invasion de l'Irak, au CPE, ou encore des images du Che Guevara, de Martin Luther King, et du roi Juan Carlos I prêtant serment sur la Constitution. On voit ici à quel point, selon une logique de juxtaposition, sont mis sur le même plan révolution et démocratie, luttes d'émancipation et pacte transitionnel. C'est précisément ce mouvement accumulatif qui est, d'après Brossat, le propre de nos démocraties culturelles :

Le principe de base de la sphère culturelle entendue comme *musée global* est d'établir l'équivalence stricte entre une exposition Mondrian, un film sur la guerre d'Espagne et une course de taureaux ; il n'est nullement d'enchaîner des actions ou des événements sur un

²⁴ G. Labrador Méndez, *art. cit.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.* C'est l'auteur qui souligne.

plan diachronique, un mode dynamique ou un processus dialectique, mais d'organiser la coexistence et la succession sans suite des objets et des manifestations les plus variés.²⁷

Si le projet de Huerga s'inscrit dans une poétique mémorielle de gauche, la syntaxe du générique induit tout de même une spatialisation/juxtaposition des événements historiques convoqués, sans qu'aucune dialectique ne soit réellement établie entre eux – le seul liant étant au fond le présent démocratique qui les contient et les expose dans une mémoire-musée. Le récit – pourtant plus important en volume – étant enchassé au milieu de ces images véridiques, il acquiert comme naturellement une authenticité, une valeur historique, devenant pratiquement archive parmi les archives. Symétriquement, l'histoire de Salvador confère à ces archives visuelles un sens particulier : tout semble suggérer que les luttes passées, présentes et à venir ont été, sont et seront d'une certaine façon inexorablement des luttes pour la démocratie – démocratie dont la nature et la configuration actuelle ne sont jamais questionnées en tant que telles.

C'est une tout autre vision de la démocratie que Rosa propose dans son roman. Malgré l'existence d'une voix surplombante, bien que brisée, venant coiffer l'édifice narratif, c'est sur un mode dialectique ou dynamique que le passé y est envisagé. Le texte se fonde en effet sur une poétique de la divergence et du dissensus : c'est dans la cacophonie des voix discordantes qui luttent pour tenter d'obtenir sur les autres l'autorité de la narration que s'établit véritablement la mémoire collective. Le roman s'inscrit d'ailleurs de manière extrêmement ambiguë dans le genre mémoriel. Le titre, un fameux vers de Machado repris en épigraphie (« El vano ayer engendrará un mañana/ vacío y i por ventura ! pasajero »), ainsi que la célèbre image d'archive de la couverture représentant une foule lisant dans le journal la nouvelle de la mort de Franco, sont autant d'indications paratextuelles qui placent effectivement le roman au cœur d'un genre déjà en vogue lors de sa parution en 2004 : il s'agit là aussi de lutter par la fiction contre l'oubli. Toutefois, la forme même du roman en marche produit une mise en abyme critique des différentes mémoires possibles et des formes narratives généralement convoquées pour les incarner. La logique du texte n'est pas celle de l'incarnation des faits ou des personnages du passé, et le propos de l'auteur n'est pas comme dans *Salvador* de donner voix aux vaincus sur un mode figuratif. Le principe de désincarnation fondamentale à l'œuvre dans l'écriture permet de dessiner un collectif qui, pour brisé et déchiré qu'il soit, n'en figure pas moins une démocratie participative idéale, basée sur une mésentente qui en constitue le principe vital. Par exemple, bien que le roman de Rosa soit antérieur au film, il semble parfois anticiper avec une acuité déconcertante certains des patrons narratifs utilisés dans le récit filmique de Huerga. Lorsqu'une figure auctoriale égrène « las posibilidades del aparentemente limitado repertorio de esquemas del que disponemos para retratar el período conocido como “franquismo” », elle évoque parmi une liste de six schémas disponibles :

²⁷ A. Brossat, *Le grand dégoût culturel*, Paris, Seuil, 2008, p. 58. C'est l'auteur qui souligne.

c) Una célula de activistas prepara un atentado: asistimos a la vida clandestina con sus riesgos y atractivos, las disputas entre sus miembros, la necesaria traición, las dudas morales y el desastroso final.

e) *Les enfants terribles* : una pandilla de adolescentes con pretensiones artísticas y devaneos políticos se aburre en un entorno provinciano. El final aciago es de nuevo inevitable.²⁸

La transcription des mémoires ayant cours dans l'espace public contemporain, et la manière dont Rosa les met en lice et les fait se confronter laissent entrevoir une tout autre définition des catégories temporelles : il n'est pas question d'un retraitement présentiste du passé à l'aune des valeurs de la démocratie culturelle et médiatique – réconciliation, tolérance, consommation –, mais la mise en débat des discours mémoiriels tente de suggérer la nécessité d'une démocratie proprement politique, entendue comme ontologiquement fondée sur la possibilité de la discorde :

L'homme culturalis épouse son énergie à revisiter, réactualiser, présenter, sur un mode commémoratif et esthétique, un passé muséifié. Dans un champ politique, le passé est l'objet de tous les litiges, il est la pomme de discorde qui dresse les uns contre les autres vainqueurs et vaincus de l'histoire, il est *la question jamais réglée* qui, sans fin, relance les plaintes, les griefs, et alimente les conflits présents. À l'inverse, la culture est un dispositif de débranchement du passé qui ne passe pas : une machine qui embaume, ritualise, expose, retrace les plaignants en spectateurs, les victimes ou les perpétrateurs en consommateurs.²⁹

Parce qu'elle attire notre attention sur le pouvoir du discours de fiction – lieu par excellence du dérèglement de l'ordre légitime du discours efficace, lieu du bouleversement potentiel du rapport du mot à la chose –, et ce faisant sur les limites du réalisme, la configuration même du roman – et *a fortiori* celle du roman en marche – est proprement démocratique, au sens idéal d'une égalité des voix que Jacques Rancière donne à la notion. La fiction, et à plus forte raison la métafiction d'archives, est précisément le lieu de la possibilité d'exercer le droit à bouleverser les rôles et les places établis dans la hiérarchie énonciative : à mesure que se brouille la frontière entre auteur, narrateur, lecteur et personnage – tous unis par et dans la substance démocratique du commentaire –, le passé et le présent s'articulent non pas sur le mode triomphaliste et téléologique du récit de la Transition démocratique, ni dans le feuilletage savant du récit historiographique, mais plutôt sur un mode problématique dont la structure même indique les failles et les silences sur lesquels repose la démocratie espagnole actuelle. Le passé n'est pas digéré ou considéré comme révolu suite à son incarnation dans des figures définitives : construit dans une énonciation agonistique et labile, il se fait pur présent, et le roman propose « la réécriture permanente d'un hypotexte idéal de l'expérience

²⁸ I. Rosa, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ A. Brossat, *op. cit.*, p. 59-60. C'est l'auteur qui souligne.

historique, le palimpseste d'un texte virtuel auquel l'historiographie n'aurait pas accès mais qui constituerait peut-être en propre le « savoir » de la littérature »³⁰.

Si le procès d'actualisation du passé récent dans le présent démocratique a contribué à médiatiser et à populariser des questions longtemps demeurées dans l'ombre, il a pu paradoxalement donner lieu à des représentations fictionnelles tendanciellement déshistoricisantes. Le grand intérêt que suscite publiquement la question mémorielle a fait de ces narrations des marchandises prisées, entraînant l'apparition d'un marché florissant. Dans ce contexte, malgré une recherche archivistique parfois scrupuleuse et l'utilisation de documents historiques ou de témoignages, la mise en fiction de l'histoire va bien souvent de pair avec un grand sentimentalisme et un phénomène d'hyper-personnalisation, au rebours des exigences éthiques initialement formulées. Évacuant généralement la dimension conflictuelle et collective au profit d'une représentation nostalgique et idéalisée de l'histoire, ces écritures tendent à en donner une vision consensuelle, éclipsant ce faisant certaines questions politiques cruciales qui n'ont rien d'inactuel – débat sur les formes de l'organisation collective, légitimité ou non de la violence politique, possibilité d'exhumier, en plus des individus, les idées que ceux-ci portaient³¹. Si la métafiction d'archives, par la problématisation systématique des formes de la narration mémorielle qu'elle produit, permet d'éviter de tels écueils, son caractère relativement exigeant pose cependant la question de son efficacité face à de grosses productions cinématographiques, et du public réel que ce type d'œuvres est à même de rencontrer. Pour sa part, le film de Huerga, qui a bénéficié d'un budget important, a été présenté dans un très grand nombre de festivals³², doublé en de nombreuses langues, et a gagné de nombreux prix³³. Avec près de 500 000 spectateurs et plus de 2,5 millions d'euros collectés en trois mois et demi, il arrive en huitième position du classement des long métrages espagnols ayant obtenu les recettes les plus élevées de l'année 2006³⁴, établi par le Ministère de la Culture. Sur le plan culturel et commercial, il s'agit donc là d'une indéniable réussite. On retrouve ici le problème fondamental de la fiction engagée que formulait déjà Sartre pour la littérature : comment réduire l'écart persistant entre le public virtuel visé par l'auteur – le plus grand nombre –, et le public effectif, autrement que par l'adoption de ces formes consensuelles dont nous avons tenté de pointer les limites ?

³⁰ E. Bouju, *art. cit.*

³¹ On songe à ce propos à ce commentaire de l'écrivain Alfons Cervera : « La pregunta que yo me hago [...] es esa: ¿por qué desenterramos los cuerpos y enterramos –o siguen enterradas– las ideas que llevaron a esos cuerpos a estar donde están, llenos de tiros fascistas? », A. Cervera et A.-L. Bonvalot, « En España, la escritura desde el conflicto no tiene el mismo reconocimiento público que tiene la escritura del no conflicto », entretien paru en français dans la revue *Tête-à-tête*, n°1, « Résister », mai 2011, p. 39-50.

³² La liste complète des festivals dans lesquels le film a été diffusé est disponible à l'adresse suivante : <http://manuelhuerga.com/salvador/spip.php?rubrique5>.

³³ Se reporter à l'adresse suivante : <http://manuelhuerga.com/salvador/index.php>.

³⁴ Données disponibles sur le site : <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2006/CinePeliculasEspanolas.html>.

« Después del límite estará esperándonos la palabra » :
Carlos Liscano, pertes et mémoires de soi

SILVINA BENEVENT GONZALEZ

Université Lumière Lyon 2

ABSTRACT

Carlos Liscano became a writer in Uruguayan jails. This was the way he found to avoid impending madness and survive torture and imprisonment. And this is an essential point when analysing the relationship between the textual world and the author's world, between memory and writing, between self-denial and resilience. For if loss of self and self esteem are the basis of Carlos Liscano's thought, resistance nevertheless emerges in his work as the reconquering of self. At the end of this journey, consideration should be given to how, between the graphic constructions of self and the metonomical pathways of man as a writer, the text reconstructs the meaning of words and actually re-establishes the continuity of History

Keywords: Anamnesis, temporality, spatiality, identity, writer, duty of memory, the spoken word

RÉSUMÉ

Carlos Liscano est devenu écrivain dans les geôles uruguayennes. C'est ainsi qu'il a choisi de résister à la folie qui le guettait et de survivre à la torture comme à l'emprisonnement. Et c'est là un point capital quand on analyse la mise en rapport du monde du texte et du monde de l'auteur, entre mémoire et travail d'écriture, entre oubli de soi et résilience. Car, si perte de soi et estime de soi sont à l'origine de la réflexion de Carlos Liscano, il n'en reste pas moins que la résistance s'affirme dans son œuvre comme un acte de reconquête de soi. À la fin de ce cheminement, il faut considérer comment, entre constructions graphiques de soi et trajets métonymiques de l'homme-écrivant, le texte reconstruit le sens du mot et rétablit véritablement la continuité de l'Histoire.

Mots-clés : Anamnèse, temporalité, spatialité, identité, écrivain, devoir de mémoire, parole

RESUMEN

Carlos Liscano se hizo escritor en la cárcel uruguaya. Fue su modo de resistir la locura que le acechaba y soportar tanto la tortura como el encarcelamiento. Este es un dato imprescindible a la hora de analizar la correlación del espacio textual con la vida del escritor entre memoria y trabajo de escritura, entre desmemoria y resiliencia.

Si bien el olvido y la conciencia de sí mismo son fundamentos de la reflexión de Carlos Liscano, no por ello deja de afirmarse la resistencia como un acto de reconquista del propio ser. Consideraremos pues de qué forma el texto, al final de dicha catarsis, restituye el sentido a la palabra entre construcciones gráficas del individuo y trayectos metonímicos del hombre-escribiendo y restablece de hecho la continuidad de la Historia.

Palabras clave: Anamnesis, temporalidad, espacialidad, identidad, escritor, deber de memoria, palabra

210

Escribir sin saber, escribir ignorando, ciego de luz, de claridad, viéndolo todo sin ver.

Sólo ver la lucidez que anula la capacidad de entender y permite sólo saber, de una sola vez, el Todo, lo que es, lo que fue, lo que será, el centro, los contornos, lo que nunca podrá ser!¹

En la cárcel la escritura era un pretexto para sentir que seguía vivo »². La première caractéristique de Carlos Liscano est d'être devenu écrivain dans les geôles uruguayennes. Ayant survécu à la torture, à l'emprisonnement grâce à l'écriture, il choisit de raconter son cheminement. C'est, en effet, avec les mots qu'il entreprend une lutte contre l'annihilation de soi : le mot mental, le mot écrit, le mot exprimé et parfois aussi celui qui s'est tu. Depuis *El lenguaje de la soledad* (2000) jusqu'à *Lector salteado* (2010), nous analyserons cette mise en rapport du monde du texte et du monde de l'auteur entre mémoire et travail d'écriture, entre oubli de soi et résilience. Nous nous demanderons d'abord ce qu'est la mémoire-souvenir chez Carlos Liscano mais également la mémoire visuospatiale telle qu'elle est définie par Alain Lieury. N'oubliions pas que le passé devient hyperprésent au fond du cachot (*El furgón de los locos*), dans l'exil à Copenhague (*El camino a Ítaca*) ou dans une folle traversée de Montevideo (*El lenguaje de la soledad*). Est-ce à croire que l'écrivain est à l'image de son *Lector salteado* : inconstant³ et insaisissable ?

De plus, si perte de soi et estime de soi sont à l'origine de la réflexion de Liscano, il n'en reste pas moins que la résistance s'affirme dans son œuvre comme un véritable acte de reconquête de soi. Tel est l'enjeu de chaque récit et il est de taille. Pourtant, du souvenir individuel à la mémoire collective et historique, on retiendra aussi que « La escritura es un orden acerca del orden del mundo »⁴. Il va de soi que l'écrivain n'a cessé de chercher

¹ C. Liscano, *La sinuosa senda*, 2002, p. 4 [publié à Montevideo, Ediciones del caballo perdido]. Nous nous reporterons dorénavant au tapuscrit en notre possession par courtoisie de l'auteur.

² C. Liscano, *Lector salteado* [2010], chapitre 33. Nous nous reportons au tapuscrit en notre possession par courtoisie de J.-M. Saint-Lu.

³ D'après le titre traduit de *Lector salteado : Le lecteur inconstant suivi de Vie du corbeau blanc*, Paris, Belfond, 2011. Traduction de J.-M. Saint-Lu et M. Breuer.

⁴ *Ibid.*, chapitre 21, courtoisie de J.-M. Saint-Lu.

un compromis entre droit et devoir de mémoire. On serait d'ailleurs tenté de tenir en compte des éléments extradiégétiques tels que son implication dans le travail journalistique (*Conversaciones con Tabaré Vázquez*) ou son appui à la cause du poète Juan Gelman, en quête de sa petite-fille arrachée aux bras d'une « desaparecida » (*Ejercicio de impunidad, Sanguineti y Battle contra Gelman*). La parole – mise en écriture dans l'objet-livre – est bien essentielle dans l'univers de Carlos Liscano, un écrivain qui, ayant été nommé Directeur de la Bibliothèque Nationale de Montevideo, passe désormais le plus clair de son temps parmi les livres.

En définitive, l'axe de notre travail sera d'examiner comment se résout de façon satisfaisante la tension entre l'écriture et le désir de mémoire de l'écrivain à partir d'un corpus réunissant différents genres parmi ceux qu'affectionne Carlos Liscano⁵, « Y eso lo veo – lo entiendo – como la aspiración a producir un “universo” total, aunque jamás nadie lo comprenda del todo »⁶. Du moins, tenterons-nous d'en dévoiler un des pans et non des moindres, celui de l'écriture de soi.

SPATIALITÉ ET TEMPORALITÉ D'UNE MÉMOIRE RECRÉÉE

27 mai 1972 : Liscano est arrêté chez lui, menotté et cagoulé. Il est torturé jusqu'en novembre 1972. Il est alors conduit en détention dans cette prison uruguayenne dénommée avec ironie *Libertad* puisqu'elle se situe dans la ville de Libertad, à une cinquantaine de kilomètres de Montevideo. Il y passera sa jeunesse et sera libéré le 14 mars 1985. À sa libération, ses parents étant morts, Liscano décide de quitter son pays et s'exile à Stockholm. Il exercera différents métiers en Suède pendant près de 10 ans : traducteur, professeur d'espagnol, écrivain, jusqu'à son retour à Montevideo.

Ces différentes expériences (la torture, la prison et l'exil) exacerbent à l'évidence la relation de Liscano au passé et à l'espace. L'espace est, dans un premier temps, ce qui permet de situer un individu dans un lieu et le fait appartenir à un hémisphère, un pays, une région, une ville et un quartier. Toutefois, Liscano investit généralement son espace sans chercher à créer des effets de réel. Prenons par exemple la course obsessionnelle du narrateur-auteur de *La ciudad de todos los vientos* : « Ante tanta dificultad, el autor sale a la calle Reconquista a ver si encuentra algo para escribir, y correrá unas doscientas páginas »⁷. Difficile de visuali-

⁵ Nous avons réduit une œuvre aujourd'hui riche et diversifiée à une écriture de soi qui se développe dans le journal intime, *El lenguaje de la soledad* (2000), dans l'autofiction, *La ciudad de todos los vientos* (2000) et l'autobiographie assumée, *El furgón de los locos* (2001), à l'expérience poétique dans le recueil *La sinuosa senda* (2002) et à la forme de l'essai avec *Lector salteado* suivi de *Vida del cuervo blanco* (2010) sans nous interdire cependant une incursion dans d'autres œuvres. Nous tenons à remercier C. Liscano qui a partagé avec nous, nombre de ses œuvres. Notre reconnaissance s'adresse également au traducteur J.-M. Saint-Lu qui nous a permis de consulter *Lector salteado* et *Vida del cuervo blanco*.

⁶ C. Liscano, *El lenguaje de la soledad* [2000], p. 79. Nous nous reporterons dorénavant au tapuscrit en notre possession par courtoisie de l'auteur.

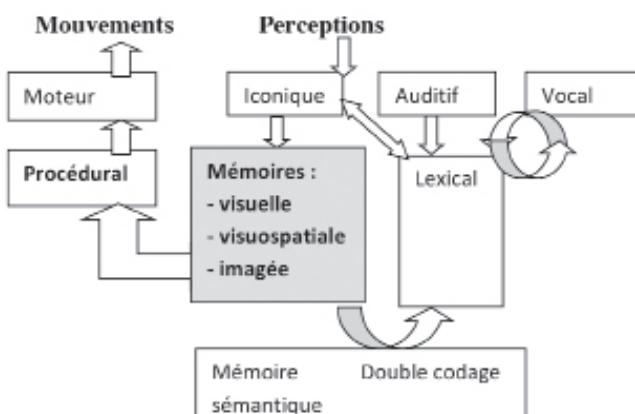
⁷ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 20, courtoisie de l'auteur.

ser alors cette rue au nom pourtant révélateur. Il s'agit d'une course qui se déploie selon un axe topographique précis de sa ville de Montevideo, mais dans une scénographie littéraire de la ville réelle. Dans cette possibilité de s'inventer auteur dans sa ville, Liscano, narrateur-déambulateur, entraîne le lecteur dans son sillage et se réapproprie de fait sa ville et son entité d'Uruguayen, lui qui a connu l'exil.

Dans le même temps, le lecteur a l'impression d'un mouvement rapide de zoom, dès les premières lignes de *El lenguaje de la soledad* : à partir du pays, il s'approche du lieu géographique (la ville de Libertad), de la prison à sa dénomination officielle (Establecimiento Militar de Reclusión Número 1), du cachot jusqu'à la « Isla » (comme espace *a minima*), cellule d'isolement de la prison. L'espace est, comme souvent dans l'univers de Liscano, dépositaire de la vision dialectique du pays et de la société car le lieu permet de mettre en scène des évocations du passé dans une perspective historique marquée par une lutte fratricide. Or, il est intéressant pour notre propos de considérer que la dimension spatiale du souvenir révèle un caractère composite et complexe. À la suite d'Alain Lieury, retenons que

[...]es expériences confirment une mémoire visuelle spécifique (sensible aux formes et couleurs), différente d'une mémoire imagée, et amènent à penser que la localisation spatiale serait traitée par un système spécial que nous identifions comme du visuospatial capable de traiter les localisations et les directions.⁸

Alain Lieury distingue, en effet, différentes strates de mémoires dont l'architecture est complexe, comme le montre le schéma que nous reproduisons :



Modèle modulaire de la mémoire d'après Lieury, 2005

Nous avons trois mémoires visuelles : la mémoire visuelle (formes et couleurs), la mémoire imagée (objets familiers) et la mémoire visuospatiale (positions et directions). À cet égard, remarquons que dans *El furgón de los locos*, qui est le récit des tortures et

⁸ A. Lieury, *Psychologie de la mémoire*, Paris, Dunod, 2005, p. 101.

des années d'emprisonnement, Liscano perçoit avec certitude les lieux où on l'emmène à tel point que l'indication du lieu inaugure chaque chapitre : la préfecture de Police de Montevideo (Partie 1, chapitre 14 et Partie 3, chapitre 2), la caserne (Partie 2), une base navale (Partie 2, chapitre 42), la caserne de cavalerie (Partie 2, chapitre 46) ou le pénitencier de Libertad (Partie 1, chapitre 5 et Partie 3, chapitre 6). Or, nous savons que désorienter le prisonnier et intensifier sa peur par l'imposition de la cagoule est un procédé courant chez les tortionnaires. Comment ne pas s'étonner alors de l'importance donnée par Liscano à la représentation spatiale de ses souvenirs ? Il le confirme ainsi :

Pese a que los militares creen que no sé dónde estoy, cuando me detuvieron, desde el piso de la camioneta, fui capaz de seguir mentalmente las calles por donde me llevaban y sé en qué cuartel estamos. Ahora, encapuchado en el piso del camión la cabeza sigue la ruta⁹.

La suppression de la capacité de voir incite paradoxalement l'individu à complexifier sa perception de l'espace¹⁰. En vertu de quoi, le torturé a besoin de s'imaginer spatialement dans l'univers carcéral, « No sé dónde se tortura. La cabeza intenta organizar el espacio, controlar el tiempo, encontrar referencias. Siento que es importante saber dónde se tortura, y no me doy cuenta por qué, si lo mismo da un sitio que otro »¹¹. Privé de la mémoire visuelle, il va donc développer une mémoire « imaginée », voire « visualisante ». Autrement dit, il s'agit d'un espace recréé mentalement qui sera d'autant mieux ancré dans la mémoire qu'il n'a pas été vu mais verbalisé et mis en image par l'esprit. À l'instar de ce qu'affirme Martial Van Der Linden, « les souvenirs autobiographiques sont des représentations mentales transitoires qui sont construites via des processus stratégiques et cycliques de récupération »¹², les événements émotionnels feraient l'objet d'une attention particulière et seraient encodés de façon plus approfondie. Dans ses écrits, Liscano montre donc l'interaction entre les différentes structures opérationnelles du processus de mémorisation. Qui plus est, il révèle le lien intersensoriel et associatif entre l'événement dont il se souvient et sa pensée d'alors :

Después de 1985 la literatura se transformó en el centro de mi vida. Pero me iba a llevar muchos años, casi diez, organizar los papeles que había conseguido rescatar de la cárcel. Al releerlos hoy algunos me llevan a la situación en que los escribí, y *recuerdo con gran exactitud* [nous soulignons] los momentos de reflexión que me proporcionaron, o a los cuales me obligaron.¹³

⁹ C. Liscano, *El furgón de los locos* [2001], Editorial Planeta, Buenos Aires, 2007, p. 147.

¹⁰ Comme c'est le cas des grands joueurs d'échecs capables de mener plusieurs parties en aveugle.

¹¹ *Ibid*, p. 160.

¹² M. Van Der Linden, « Une approche cognitive du fonctionnement de la mémoire épisodique et de la mémoire autobiographique », dans *La mémoire entre psychanalyse et neurosciences*, numéro coordonné par F. Madoni, 67, Toulouse, Érès, 2003, p. 60.

¹³ C. Liscano, *El lenguaje de la soledad* [2000], p. 6, courtoisie de l'auteur.

La portée émotionnelle affecte à l'évidence l'encodage du matériel à mémoriser et la force du livre *El furgón de los locos* repose à vrai dire sur la minutie et la précision des détails d'un récit rétrospectif réactualisé par l'utilisation du présent :

Los malos olores, el orín en la ropa, la baba y los restos de comida regados a la barba, el pelo duro después de semanas de no ser lavado, la piel que comienza a caerse por falta de sol y de higiene, provocan asco. Nadie soportaría a su lado a un individuo en esas condiciones. Pero uno tiene que soportarse a sí mismo.¹⁴

L'expression de Paul Ricœur, « l'énigme de la présence de l'absence »¹⁵, prend tout son sens quand, dans le souvenir, il y a interprétation du passé et un jeu de correspondances entre les différentes dimensions temporelles : l'événement passé est raconté depuis un présent et donc réinterprété. Mais il marque aussi, par ce biais, la relation du corps au temps et à l'espace.

Et si l'on peut souligner « cette propension du souvenir à se construire spatialement, à s'inscrire dans un espace, dans un lieu »¹⁶, on relèvera par ailleurs une fascination évidente de Liscano pour la datation. Un souvenir, une pensée, une œuvre sont intimement voire graphiquement liés à une date précise : « Sé con certeza dónde y cómo empecé a escribir. Sé qué fue lo primero que escribí con intención literaria. Recuerdo la fecha : 1º de febrero de 1981 »¹⁷. La date est la trace garante, par sa précision, de vérité dans le continuum d'une conscience percevante depuis un présent. Dans le même ordre d'idées, le genre du journal intime¹⁸ que l'écrivain adopte à maintes reprises donne un sentiment d'unité et de continuité de soi qui implique événement, lieu, date et pensée. Il développe ainsi un travail d'historisation véritable.

Enfin, une remémoration qui se crée au fil des pensées, au fur et à mesure d'un dévoilement de l'intimité est visible dans la structure même de chaque œuvre en parties et / ou en chapitres qu'il fait précéder d'une date, d'un sous-titre ou d'un chiffre comme une façon d'agencer l'anamnèse ou comme un besoin de combler les pages blanches entre les parties.

En définitive, la mémoire, enjeu et moteur de l'écriture, est le lieu de l'écriture au point de composer avec ce que Maurice Merleau-Ponty explicite de la sorte : « En tant que j'ai un corps et que j'agis à travers lui dans le monde, l'espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés [...] je suis à l'espace et au temps, mon corps

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 557.

¹⁶ J. Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, P.U.F., Que sais-je, 1996, p. 37.

¹⁷ C. Liscano, *El lector salteado* [2010], Chapitre 63.

¹⁸ Par exemple, *Diario de El informante* (du 31.05.1982 au 07.06.1984) est écrit en parallèle à la nouvelle *El informante* qui est, elle aussi, le récit d'une arrestation et des sévices subis par un narrateur qui égrène ses souvenirs au gré d'une date obsessionnelle, le 20 mars, jusqu'à l'année 1982.

s'applique à eux et les embrasse »¹⁹. Dans une conscience spatio-temporelle exacerbée car confondue, Carlos Liscano reconnaît à quel point temporalité et identité sont étroitement liées et combien la mémoire est intrinsèquement liée à la parole qui l'écrit.

CONSTRUIRE SA PAROLE

La célèbre phrase de Paul Nizan : « J'avais vingt ans, je ne laisserai à personne dire que c'est le plus bel âge de la vie »²⁰, pourrait trouver un écho dans l'œuvre de Liscano qui, à 23 ans, est soudain propulsé dans un monde de barbarie et d'horreur : « se negó la normalidad, se borró el mundo cotidiano y, por consiguiente, se obligó a forjar otros mundos, solidarios y reflexivos, fraternos para alcanzar el alivio necesario, positivos por mirar hacia adelante »²¹. Dans un univers nouveau dont il est difficile de se défendre, la parole acquiert, pour l'individu, des dimensions insoupçonnées jusqu'alors. Si l'on considère, dans un premier temps, la parole dans l'univers carcéral, il est déterminant que, sous la torture, la parole puisse être l'instrument qui délivre de la douleur mais rende aussi coupable²². Au contraire, se taire, c'est supporter le supplice jusqu'à ce que l'information ait cessé d'être précieuse : « La otra lucha desigual que el preso sostiene es consigo mismo. Habla o no habla »²³.

Dans le dénuement le plus total de « La isla », où sont enfermés ceux qui ont enfreint les règles, sans lumière, sans eau et sans hygiène, dans cette solitude à rendre fou, celui que Liscano nomme « el animal hablado » redécouvre le sens profond de la parole : « ya en el límite, la palabra machacada, aplastada, inventa una vocecita, muy tenue, que habla, que vuelve a inventar el mundo, los colores, los sonidos, los olores agradables, las amables voces conocidas. Entonces la palabra vuelve a ser la salvación »²⁴, celle qui sauve de la folie. L'écrivain découvre que, quand l'homme est vaincu, réprimé, réduit à rien, effacé de l'histoire, il ne lui reste que sa parole. Il s'agit de la « victoria de la palabra humana », que réclame Eduardo Galeano dans son prologue²⁵ à *Memorias del calabozo*, de Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro. Certes, le mot est fragile :

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 2013, p. 175.

²⁰ P. Nizan, *Aden-Arabe*, cité par M. Angenot, *La Parole pamphlétaire - contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

²¹ A. Alzugarat, *Trincheras de Papel: Dictadura y Literatura Carcelaria en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2007, p. 204.

²² Voir à ce sujet notre article « La torture, conceptions du pouvoir dans *El furgón de los locos* de Carlos Liscano », dans N. Besse (coord.), *Figures du pouvoir dans la littérature latino-américaine*, Revue du C.H.E.R., Université de Strasbourg, 2011.

²³ C. Liscano, *El furgón de los locos* [2001], Buenos Aires, Editorial Planeta, 2007, p. 70.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ Consultable sur <http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/14169341/M-Rosencof-y-E-Fernandez---Memorias-del-Calabozo.html>. *Las cartas que no llegaron* de M. Rosencof est un récit autobiographique des 13 années d'emprisonnement et d'isolement auxquelles le condamne la dictature de Juan María Bordaberry.

« Es una voz, tenue voz, tímida voz que he hecho crecer en muchos años »²⁶ mais il est une porte, « la puerta era una palabra »²⁷, par toutes les connexions qu'il engendre entre souvenirs et pensées, et met désormais en branle toutes les capacités sensorielles oubliées que l'être humain peut retrouver voire réinventer. Le mot qui apparaît réellement conditionné par la pensée exécute véritablement un acte de langage.

Si l'énonciation est un acte de parole utilisant la langue en vue d'une certaine fin, et l'énoncé le moyen et le résultat de cet acte, à de nombreuses reprises, Liscano mêle les deux fonctions autour d'un locuteur affublé d'un « je » qui décline autant de versions de lui-même dans une mise en abyme vertigineuse.

216
Hay que elegir. No se puede jugar con las blancas y con las negras a la vez, estar y no estar. Ser el personaje y ser el autor del personaje, escribir sobre nada y que eso tenga algo que ver con la vida, envejecer y querer seguir jugando, irresponsable para siempre. Hacer que la novela tenga un héroe que también escribe una novela y que en la novela aparezcan las dos, la del que escribe y la del otro.²⁸

Il s'invente dès lors une représentativité : el escritor, el invencionista, el inventado, el informante, un cuentista. Il se met en scène à la première personne ou à la troisième, et s'octroie une légitimité tout aussi auto-inventée : « El mayor invento de un escritor es la invención de sí mismo como escritor »²⁹. Il signe là encore un engagement dans l'acte de langage auquel la structure habituelle de ses ouvrages sous forme de diptyques³⁰ ou triptyques³¹ participe également. C'est qu'il ne cherche pas la conversion du lecteur mais vise à partager le processus de l'acte créateur. Comme le corbeau de la fable littéraire, *Vida del cuervo blanco*, il jette un regard curieux et indigné sur le monde qui l'entoure, et interroge sa propre création dans *Lector salteado*, essai bouleversant sur la dualité écrivain/homme, sur un ton pamphlétaire : « ¿ Quién escribe lo que se escribe ? ¿ Yo, nadie ? ¿ Quién es yo ? ¿ Quién soy yo cuando escribo ? Nada, nadie, alguien que solo busca saber quién y qué cosa es yo »³². Cela tient peut-être aussi de l'exotopie bakhtienne quand il cherche à se montrer comme sujet et objet d'une écriture en train de se faire. Liscano met ainsi sur le même plan deux réalités a priori distinctes, celle

²⁶ C. Liscano, *La sinuosa senda*, p. 27, courtoisie de l'auteur.

²⁷ C. Liscano, « La puerta » dans *El método y otros juguetes carcelarios* [1987] dans *El lenguaje de la soledad*, Cal y Canto, Montevideo, 2000, p. 103.

²⁸ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos*, p. 49, courtoisie de l'auteur.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ De même, *Lector salteado* qu'il écrit de nuit, saisit sur le vif l'aventure de l'écriture, de jour, d'une fable *Vida del cuervo blanco* d'après ses lectures du moment (Edgar Poe, Borges, Kafka, Becket, Homère, Alejo Carpentier ou Macedonio Fernández pour ne citer que quelques auteurs).

³¹ Ainsi *El furgón de los locos* présente-t-il trois parties : *Dos urnas y un auto* (sur ses souvenirs de 1956 à 1995), le panneau central *Uno y el cuerpo* (événements du 27 mai 1972 à novembre 1972) et *Sentarse a esperar lo que sea* (fruit de ses réflexions sur ses souvenirs de novembre 1972 à mai 2001).

³² *Ibid*, p. 54.

de l'homme ordinaire et celle d'un écrivain qui s'alimente de ses réflexions et de ses souvenirs. Si l'on s'attache aux deux exemples suivants : « Niebla casi material sobre el campo. Intento escribir. No lo consigo »³³ et « volvió a llover anoche. Tuve un sueño. Alguien me devolvía los viejos papeles de la cárcel »³⁴, on constate qu'il y a intrusion de la réalité quotidienne qui déborde ensuite des limites de l'enjeu essentiel (écrire et avoir en sa possession les papiers confisqués). Le langage sous une apparente insignifiance détermine véritablement le sujet à partir de sa réalité.

Par son incessante intervention en tant qu'être parlant et réfléchissant, il développe donc un discours qui s'égrène en apparence au fil des idées, mais c'est ce processus d'occupation de la page qu'il montre. Le langage qui déchiffre le récit de la mémoire a retenu toute notre attention par l'enchaînement des séquences discursives et par la verbalisation des contenus traumatiques. On découvre derrière le maniement des mots une attitude, derrière la syntaxe, une fonction de la parole qui conditionnent l'adhésion du lecteur à la narration.

Nous distinguons tout d'abord l'importance donnée à la négation qui incarne la chape de plomb pesant sur son passé : « En la cárcel se estaba físicamente al margen, *no* se ocupaba *ningún* lugar. *No* se era trabajador, *no* se era vecino, *ni* amante, *ni* padre, *ni* hijo. *No* se era individuo sino cosa, número. *No* se tenía ropa sino uniforme gris. *No* se tenía pelo »³⁵. Tout aussi courant est l'usage du préfixe *des-* qui est de l'ordre du privatif : « Bien, llego, experimento el viento, y recuperó el saludable estado *descreído*, pesimista y gris, características que había olvidado. Lo mismo le ocurre al héroe ; que también es de Montevideo, hijo del viento »³⁶. Au-delà des contraintes de l'écriture, l'entrave puissante que peuvent représenter le passé et son cortège de monstres créés par la dictature, est marquée par ces nombreuses allitérations où les sifflantes soutiennent l'obsessionnelle solitude : « La isla era soledad, silencio y represión »³⁷, et les occlusions de la vibrante apicale [r] illustrent l'intensité du sentiment qui peine à disparaître : « se le van los días cometiendo errores y reconociéndoselos. Si se olvida de reconocer alguno, luego reconoce que no lo ha reconocido »³⁸.

Nous parlions auparavant de prise de possession de l'espace de la page, et tel est l'effet produit par un rythme ternaire récurrent comme une invasion de la pensée verbalisée : « El texto *crecía* como una malla muy fina, muy delicada, *avanzaba*, *cubría* el

³³ C. Liscano, *Lector salteado* [2010], Chapitre 7, courtoisie de Jean-Marie Saint-Lu.

³⁴ *Ibid*, chapitre 5.

³⁵ *Ibid*, chapitre 63. Nous soulignons.

³⁶ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 17, courtoisie de l'auteur. Nous soulignons.

³⁷ C. Liscano, *El lenguaje de la soledad* [2000], p. 30, courtoisie de l'auteur.

³⁸ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 9, courtoisie de l'auteur.

espacio »³⁹. N'est-ce pas une autre façon d'ancrer/encrer sa parole sur le papier, support qui lui a tant manqué pendant son séjour en prison ?

Bien plus, malgré un style dépouillé et une écriture laconique, l'écrivain se laisse parfois aller à la distension de la phrase. Prenons un exemple :

Una casa escrita a mano, una obra escrita a mano, una casa dibujada a mano, una casa llena de dibujos, de escrituras a mano, un lugar lleno de textos hechos a mano y figuras hechas a mano, rayas, rayitas, letras, dibujos, dibujitos, hojas pegadas a la pared, colgando del techo, cuadros con textos hechos a mano, figuras, letras, círculos, cuadrados, manchas, muchas manchas, la tinta cubriendolo todo, y el color apenas, una manchita que salta y salpica, un rojo, un amarillo, un verde entre los grises, el negro, el blanco, y que eso sea la vida, toda.⁴⁰

La structure discursive part donc d'un geste (celui de l'écriture), « una manchita » qui se développe et se propage jusqu'au mot qui se démultiplie et aboutit à une trace qui dévoile pourtant l'essentiel.

À cet endroit, il nous paraît éclairant de considérer, par ailleurs, l'amalgame qui consiste à rassembler sous un vocable synthétique un mélange, auparavant perçu comme distinct.

La entrega como camino a la liberación total. No resistir, entregarse, entregarse. La entrega como valor más alto. Aceptar todo como es, como viene dado. Ni siquiera suponer que algo podría cambiar. Ni siquiera decirse que lo que es está bien como es. [...] La entrega acepta la realidad como es. El entregado no sacrifica el conocimiento. Se entrega porque conoce, porque ya pasó la etapa del conocimiento. El entregado no contempla la realidad. Forma parte de ella, es la realidad. [...] Pero la entrega conduce a la indiferencia, a la abulia que acepta que nada se puede cambiar. Entonces todo vuelve a empezar, sin tregua.⁴¹

Cette confrontation donne illusion d'une perspective intersubjective et fonctionne sur le mode de la subversion et de la résistance. La capacité du récit associatif qui traduirait les contenus traumatiques apparaît tout aussi fondamentale dans les multiples rétractations du narrateur qui s'efforce constamment de mettre à nu une réflexion qui n'a rien de définitif. La répétition de la conjonction de coordination « pero » en est une preuve : « La creación es el desequilibrio ; mejor dicho, es la acción para salir del desequilibrio, para buscar la paz. Pero no hay paz [...] pero no se puede dejar de buscar »⁴². De là, une utilisation prolixe du mode interrogatif qui s'ajuste aux préoccupations de Liscano en tant qu'être écrivant sur lui-même. Le couple question/réponse fonctionne au gré de la pensée qui s'interroge, doute et se cherche : « ¿ por qué se escribe, para qué ? Es claro, se escribe para

³⁹ Nous soulignons. C. Liscano, *Lector saltado* [2010], chapitre 16, courtoisie de J.-M. Saint-Lu.

⁴⁰ *Ibid*, chapitre 40.

⁴¹ *Ibid*, chapitres 3-4.

⁴² *Ibid*, chapitre 20. Nous soulignons.

uno mismo, por necesidad de ser, de definirse sobre el papel. ¿ No hay otra forma de conseguirlo ? Para algunos no »⁴³. Parfois, la question reste sans réponse : « Me quedé mucho tiempo pensando en el hombre de treinta años que escribió los papeles que me devolvían en el sueño. ¿ Cómo era él ? ¿ Cómo llegó a ser otro y lo abandoné por el camino ? »⁴⁴.

Émerge alors la figure de l'auteur dont le rôle est pleinement assumé dans une expansion de la voix narrative, un être dont la quête transparaît dans la structure même de la phrase et dans la ponctuation jusqu'à une question centrale : « la pregunta permanece : ¿ qué importancia pueden tener unos papeles cuando los militares ni siquiera han devuelto los restos de los compañeros asesinados ? »⁴⁵. Car la voix qui s'élève, légitimée par sa mémoire (de la barbarie), par sa réalité (d'homme ordinaire) et ses interrogations (d'écrivain) est celle d'une conscience porteuse de la voix d'autrui : « ¿ Cuál es la voz que dirige la voz del que cuenta ? No es una sola. Poco a poco el autor deja de tener noción de sí mismo, son muchas voces la suya »⁴⁶. N'a-t-il pas donné comme titre à ses recueils de nouvelles celui de *Oficio de ventriloquia* ?

DROIT ET DEVOIR DE MÉMOIRE

Revenons à l'origine : « La cárcel era rara porque la represión allí dentro era poco visible, era silenciosa, era violenta, y era muy efectiva. La “solución final”, elaborada y declarada por los militares y los civiles que los apoyaban [...] era la destrucción mental y física de los presos »⁴⁷. Dans cette perspective, un dispositif extrêmement organisé vise à la transformation de l'individu — l'ennemi à briser — par un processus de néantisation dans lequel l'action individuelle du tortionnaire est partie intégrante. Autrement dit, la torture psychologique et traumatisante tente de chosifier la victime, de la réduire en tant que personne. Ce processus de dépersonnalisation apparaît, il est vrai, dans l'interpellation au prisonnier : le supplicié est un pseudonyme, le prisonnier est un chiffre. Ils sont surtout agents de l'opposition. Aussi ne peut-on pas s'étonner de l'absence de noms de personnages dans les œuvres de Liscano : son choix onomastique est, à première vue, celui de l'absence. Ainsi, dans *La ciudad de todos los vientos*, un personnage anonyme, perdu dans un désert ennuyeux, conduit le narrateur à incarner un véritable héros qu'il désigne comme C., puis C-, et pour finir C ; une identité encore tronquée. Le narrateur parcourt sa ville, Montevideo, à la recherche de l'inspiration et rencontre Liscano lui-même : « Tenés idea de por qué escribís ? ¿ Y por qué escribís como escribís ? Yo intenté leer *La mansión del tirano*, te lo juro »⁴⁸. Il rencontre par la

⁴³ *Ibid*, chapitre 83.

⁴⁴ *Ibid*, chapitre 5.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 9, courtoisie de l'auteur.

⁴⁷ C. Liscano, *El lenguaje de la soledad* [2000], p. 55, courtoisie de l'auteur.

⁴⁸ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 23, courtoisie de l'auteur.

suite son compatriote Benedetti qui lui propose de lire son roman avant la publication, rencontre formelle de deux amis exerçant le même métier. Ces épisodes métatextuels le sont précisément par l'incrustation de noms réels, reconnaissables comme figures de l'expansion vitale de la voix narrative :

Contar es ponerse una máscara. Es crear al que va a contar. [...] Si contar es ponerse una máscara, entonces, cuando, como ahora, el individuo cuenta sus propias cosas, ¿se pone una máscara transparente? A través de esta máscara, ¿se ve mi cara? Ni así. Detrás de la máscara transparente hay otra y debajo otra y otra. El escritor es un individuo sin cara, sin ser⁴⁹.

220

Entre pertes de soi et créations d'alter ego littéraires, les multiples « causeries » de ce narrateur protéiforme font coïncider aux yeux du lecteur, l'être nommant et la figure nommée afin de fonder la fonction, celle de l'auteur : « Crear es moverse en los límites de algo. [...] Vida colindante con la locura, con la sinrazón. [...] Para ser, para penetrar en lo oscuro. Escribir contra el ruido de la palabra que no deja conocer »⁵⁰. Mais cela va plus loin qu'une simple autobiographie centrée sur l'ego. Cette part de création est en fait un acte fondateur de sa propre existence. Par l'acte de langage et la construction graphique du « *yo* », il fait le choix d'une reconquête de soi et de son espace, un point d'ancrage dans son histoire et dans l'Histoire. Nous insistons sur une espèce de dévotion de l'écrivain envers l'objet-livre et une obsession du « *papelito* », support d'un contact direct avec le mot, « un libro como un objeto, una cosa, el plano de la ciudad »⁵¹. Liscano, tel un collectionneur de mots, injecte, comme le signale Geneviève Champeau à propos de Goytisolo, « dans la fixité de l'écrit, l'illusion de la labilité de la parole orale »⁵². D'une part, il exploite la beauté de la page en se livrant à l'exercice inédit d'illustrer un de ses textes par des dessins⁵³. Il avoue aussi être passionné par la reliure des livres, art auquel il s'est essayé en prison. D'autre part, le livre-objet, chez Liscano, a connu des états spécifiques et étonnants. Depuis des pages manuscrites confisquées et donc, par la suite, réinventées, le roman est plus que jamais livré à divers processus : imaginé, écrit, confisqué, remémoré, réécrit, modifié, disparu et, en même temps, réinventé plusieurs fois. *La mansión del tirano* connaîtra ainsi diverses versions⁵⁴, ce qui appuie notre idée d'une écriture constamment en mouvement. Précise, parfois mutante, démultipliée, elle se doit de dire le « *ser* » et l'« *estar* » de celui qui

⁴⁹ C. Liscano, *Lector salteado*, chapitre 83.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ C. Liscano, *La ciudad de todos los vientos* [2000], p. 55, courtoisie de l'auteur.

⁵² G. Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1993, p. 99.

⁵³ C. Liscano, *Es al ñudo rempujar*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2003.

⁵⁴ Dans « L'« incipit » de *La mansión del tirano* de Carlos Liscano », C. Blixen compare l'*incipit* de la version manuscrite et de la version imprimée du premier roman de C. Liscano, écrit en 1981 dans une prison pour prisonniers politiques, réquisitionné par un soldat et alors réécrit et mis au propre en prison. C'est cette version qui a été recueillie, en 2010, dans F. Idmhand (coord.), *Manuscritos de la cárcel*, Montevideo, Editorial Caballo Perdido, 2010.

s'est auto-inventé écrivain, révélation de l'invisible et l'indicible : « La escritura es, para mí, más el acceso a un modo de reflexión que un hecho artístico. Se escribe para tener un pretexto para la reflexión. [...] Es la busca de un conocimiento que conduzca a la liberación »⁵⁵. Le mot devient libératoire et revendique un droit à l'existence qui a été bafoué pendant les années de dictature mais aussi muselé pendant les années de la démocratie, car, comme le rappelle Carlos Liscano, une loi d'amnistie de décembre 1986 a protégé les militaires et la police de tout crime commis pendant la dictature. C'est l'absurde « Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado » qui empêchera le gouvernement d'entamer des procès contre les acteurs des tortures, emprisonnements et exécutions de milliers d'opposants uruguayens⁵⁶. Pire encore, en avril 1989, un référendum approuve le maintien de cette loi. Autrement dit, la loi du silence fut le choix de la population civile.

En tout état de cause, Liscano ne se sent pas coupable d'avoir survécu mais se sent une responsabilité de témoigner, une responsabilité personnelle qui aspire au sur-individuel. Il est profondément convaincu, à la suite de Juan Gelman, que « cada desaparecido es un agujero en la memoria de sus familiares y que cada persona que muere – y este es un derecho humano que viene del fondo de los siglos – merece un lugar de descanso, un lugar de memoria y un lugar de homenaje »⁵⁷. Et l'essai, forme qu'affectionne l'écrivain, tend à rendre à la parole une légitimité perdue et s'attache à ériger, comme ce fut le cas en Espagne, une récupération de la mémoire historique en termes de devoir. Il y aurait là hommage aux souffrances d'autrui (celles des victimes et de leurs familles), trop longtemps enfouies sous le joug du mensonge et de l'oubli, « las víctimas no tienen derecho a la memoria »⁵⁸. C'est brusquement et définitivement que l'écriture se forge au fil des mémoires individuelle, familiale, collective et nationale.

Dans *La tortura como parte de un proyecto económico*, Liscano dénonce :

La violencia del Estado es un plan para disciplinar a la población. [...] De ese modo la sociedad acepta que hubo castigados y no castigados. Acepta que no hubo favorecidos y perjudicados ; que no hubo resistencia, lucha, derrotas. Porque así, si todo fue lo mismo, la palabra sobra. La palabra que cuenta, que hace memoria, toda la palabra *vinculante* acaba pudriéndose.⁵⁹

⁵⁵ C. Liscano, *Lector salteado*, chapitre 65.

⁵⁶ « La Ley de Caducidad va a marcar la identidad, la cultura política y la convivencia de los uruguayanos por decenios. Ha sido el mayor acuerdo político, consagrado a legalizar una ilegalidad en la Historia reciente del pueblo uruguayo », C. Liscano, *Ejercicio de impunidad*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2004, p. 15. Les premiers procès de responsables de crimes contre l'humanité n'auront lieu qu'en 2005, quand le nouveau président Tabaré Vázquez donne un sens inédit à la-dite loi qui ne pourra protéger les accusés qu'à l'issue d'une enquête judiciaire.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁸ C. Liscano, « La tortura como parte de un proyecto económico » dans N. Giraldi Dei Cas, C. Fourez et F. Idmhand (dir.), *Lieux & figures de la barbarie*, Bruxelles, Collection « Comparatisme et société » n°18, 2012.

⁵⁹ *Idem*. Nous soulignons.

L'écriture est ce point d'orgue depuis une rétention, le passé, vers une propension, un futur de révélation, qui permet le questionnement et la compréhension de l'Histoire. Quand le discours identitaire va de pair avec la mémoire historique, cela ajoute un poids affectif au vécu d'où une certaine pesanteur de la vision historique nationale. D'où, à notre sens, une possibilité de sortir de l'affect hors les limites de l'Uruguay, ce qui explique le succès des écrits de Liscano en France. N'est-ce pas en effet surprenant que toutes ses œuvres soient traduites en français⁶⁰ et qu'elles provoquent un intérêt croissant des chercheurs comme le prouvent les journées d'études, les colloques et les articles récents alors que ses travaux ne sont pas aussi retentissants dans son propre pays ?

222

À travers une profonde réflexion sur les fouilles, les déambulations de l'écrivain en dialogue avec lui-même, à travers le témoignage des expériences psychiques d'effraction, d'implosion ou de la falsification de l'être, Carlos Liscano construit pas à pas la mémoire de l'écrivain sans être seulement un écrivain de la mémoire qui chemine « de pared a pared como un condenado, un loco, un lúcido »⁶¹, avec une acuité non dénuée de douleur et d'humour. Il s'interroge sur la genèse de sa conscience d'écrivain qui naît à la croisée de la perte du sens de la parole et de la redécouverte de ce sens falsifié et violenté, à la croisée de la perte de mémoire, « la desmemoria », et de l'acte de mémoire, « hacer memoria ».

Dans cette dynamique d'entrecroisement (des espaces temporels et des voix), d'interférences (des différentes figures de l'auteur) et de glissements (entre les genres narratifs) qui font que le passé irrigue le présent, Liscano forge la révélation de l'homme solidaire : « ¿ qué sentido moral puede tener el escribir ? Y la respuesta que daría sería solo una : todo el dolor y la miseria, el sufrimiento y el prodigo de ser hombre puede sintetizarse en la solidaridad, en el calor que fluye de unos a otros »⁶². Il donne une leçon grave, celle de l'humanité, de soi vers l'autre et pour l'autre, peut-être par l'autre aussi. Ce qui préexiste dans son œuvre est devenu d'un intérêt spécial pour les générations suivantes :

No estoy seguro de que los escritores tengamos la obligación de colaborar en el desarme del lenguaje de la impunidad. Entre otras cosas porque sería atribuirse una importancia desmedida y atribuirle a la literatura el poder de cambiar la realidad. De lo que sí no tengo dudas es de que el escritor que favorece el lenguaje de la impunidad pierde su alma.⁶³

Quelle fascinante rencontre entre la mémoire, la parole et l'âme de l'homme écrivant !

⁶⁰ J.-M. Saint-Lu a traduit la plupart de ses œuvres de fiction. F. Thanas a traduit, quant à elle, *Ejercicio de impunidad* et la traduction de *El lector salteado* a été réalisée par M. Breuer.

⁶¹ C. Liscano, *La sinuosa senda*, p. 6, courtoisie de l'auteur.

⁶² *Ibid.*, p. 82.

⁶³ C. Liscano, « La tortura como parte de un proyecto económico », *art. cit.*, p. 507.

Mi vida con Carlos del cineasta Germán Berger: Una tumba para un desaparecido

MICHÈLE ARRUÉ

Université Paris 8, Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

ABSTRACT

Mi Vida Con Carlos (2010) is a documentary film which combines the life history of a Chilean family and the national history of the country. Movie director German Berger, whose father was detained and disappeared shortly after the 1973 coup in Chile, made this autobiographical film with a view to breaking with the family silence surrounding the father figure. In *Mi Vida con Carlos*, the missing figure is reconstructed so that the grieving process can take place. This paper analyses the process at work through the film language used by Berger.

Keywords: *Mi Vida con Carlos*, memory, dictatorship in Chile, second generation, autobiographical documentary film

RÉSUMÉ

Mi vida con Carlos (2010), qui met en regard histoire de vie et Histoire nationale chilienne, est un film documentaire « autobiographique » du cinéaste Germán Berger, fils d'un détenu disparu peu après le coup d'Etat de 1973, filmé dans le but de rompre le silence familial qui entoure la figure du père. Figure que se propose de reconstruire le film pour permettre ensuite le travail de deuil, et ce grâce au langage filmique adopté par l'auteur et que l'article se propose d'analyser.

Mots-clé : *Mi vida con Carlos*, mémoire, dictature au Chili, seconde génération, documentaire autobiographique.

RESUMEN

Mi vida con Carlos (2010) que empalma historia de vida con Historia nacional chilena, es un documental « autobiográfico » rodado por el cineasta Germán Berger, hijo de un detenido desaparecido luego del golpe de estado de 1973, para quebrantar el silencio familiar que se hizo alrededor de la figura del padre. Figura que se propone reconstruir la película, para luego permitir un trabajo de duelo, mediante un lenguaje filmico en el que se centrará este artículo.

Palabras clave: *Mi vida con Carlos*, memoria, dictadura en Chile, segunda generación, documental autobiográfico.

Apartir de los años noventa, después del fin de la dictadura de Pinochet, es numerosa la producción documental cuyo propósito es rescatar del olvido el período trágico anterior, un pasado reprimido a nivel nacional tanto durante la dictadura como después. Los directores de cine que han sido contemporáneos de la Unidad Popular (1970-1973) se basan, en la mayoría de los casos, en sus vivencias así como en testimonios de una generación que vivió en carne propia la represión a raíz del golpe de Estado.

Desde hace algunos años vienen apareciendo la producción y el testimonio de una segunda generación de cineastas nacidos durante la dictadura, hijos de detenidos-desaparecidos, de militantes que, en muchos casos, han crecido fuera de Chile. Ellos, hijos de los actores de la Historia, producen obras documentales autobiográficas que nos brindan nuevos enfoques y giran en torno al gran vacío provocado por la muerte o ausencia de los padres.

*Mi vida con Carlos*¹ es un documental donde el cineasta Germán Berger –autor narrador protagonista– nos cuenta, como lo indica el título, su vida; una vida sin embargo que más parece ser una vida sin Carlos, el padre detenido y desaparecido cuando el cineasta sólo tenía un año. Carlos, tras haber sido apresado el día del golpe militar², es una de las tantas víctimas de la « caravana de la muerte »³, –un escuadrón de militares que durante tres semanas recorrió el país en helicóptero, sembrando de norte a sur muerte y espanto.

El relato autobiográfico, « relato retrospectivo [en prosa] que una persona real hace de su propia existencia, en tanto que pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad »⁴, plantea de entrada para el documental, según Philippe Lejeune, dificultades que remiten a su especificidad: « El cine autobiográfico parece estar condenado a la ficción. [...] No puedo pedirle al cine que *muestre* lo que ha sido mi pasado, mi infancia, mi juventud, sólo puedo evocarlo o reconstruirlo »⁵. En efecto, mostrar el pasado, lo que por definición ha desaparecido, enseñar lo que no se puede ver, para todo documental cuyo fin es recuperar el pasado histórico, resulta ser un reto, aún más desafiante cuando se trata de un documental autobiográfico. A la dificultad de contar una vivencia pasada, una infancia desaparecida, se suma, en *Mi vida con Carlos*, la de contar una historia que se centra en un desaparecido, Carlos, el padre del cineasta. Por ende, hablar del pasado –y de un desaparecido– supone

¹ G. Berger, *Mi vida con Carlos*, Santiago, Todo por las Ninas, Cinedirecto, 83 mn, 2010.

² Carlos era abogado y había sido enviado a la mina de Chuquicamata para representar al gobierno de la Unidad Popular.

³ La caravana de la muerte causó la muerte y desaparición de más de cien personas.

⁴ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 14.

⁵ Ph. Lejeune, « Cine y autobiografía, problemas de vocabulario », en M. Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T&B Editores, 2008, p.18.

inventar « uevos lenguajes fílmicos »⁶ capaces, como lo apunta Lejeune, de « evocarlo », « reconstruirlo », requisito imprescindible que propongo analizar aquí.

FILMAR PARA RECORDAR

Lo primero que llama la atención es el silencio familiar, el *non dit* en el que va a crecer el cineasta Germán Berger y la necesidad de acabar con él. « Después de tu muerte todo cambió, no se pudo hablar más de ti. En nuestra familia, el silencio era una frágil capa de hielo que podía quebrarse en cualquier momento » dice el cineasta en voz en off. Ese silencio familiar imposibilita el « recuerdo » para el hijo, demasiado joven en el momento de la muerte de su padre. Unas de las primeras palabras que pronuncia el cineasta narrador en la película son las siguientes: « No podía recordarte porque nadie me habló nunca de ti ». Se tratará entonces para el hijo de liberar la palabra silenciada, construir la figura, la « imagen » del padre desaparecido, para poder recordarlo.

Mientras el hijo –en voz en off– va pronunciando las palabras antes citadas, vemos en pantalla sus dedos que se desplazan rozando los expedientes de la Vicaría de la Solidaridad⁷, los archivos relacionados con los detenidos desaparecidos que constituyen una de las piezas importantes para reconstituir la historia de Chile durante la dictadura. Sigue la voz en off diciendo: « Tenía un año cuando te mataron y tú tenías treinta... Cuando yo cumplí los treinta años, me di cuenta de lo joven que eras, de lo mucho que te faltaba por vivir... Quise saber quién habías sido ». Cuando el hijo pronuncia « te mataron », vemos el dedo del hijo detenerse en un expediente donde está escrito « caravana de la muerte ». Luego mientras el hijo sigue hablando, la mano recorre un fichero lleno de números y códigos para dar con un sobre. En el momento en que pronuncia « Quise saber quién habías sido », el hijo de Carlos saca del sobre la foto de su padre. Nos vamos a centrar, de ahora en adelante, del conjunto de desaparecidos⁸, en Carlos Berger, padre desaparecido del cineasta.

El cineasta Germán Berger va a indagar para saber « quién había sido » su padre valiéndose de los archivos elaborados y recopilados por la Vicaría de la Solidaridad –material memorialístico declarado por la UNESCO patrimonio de la humanidad–, agregando archivos familiares ya existentes, así como testimonios de los familiares de su padre producidos durante la filmación de *Mi vida con Carlos*.

Ante el silencio que imposibilita el recuerdo, habiendo desaparecido el objeto mismo del recuerdo, la cámara resulta ser un medium que permite que broten las palabras, las preguntas negadas, que se genere un espacio en el que, quebrada la capa de hielo que

⁶ Ph. Lejeune, *ibid.*

⁷ La Vicaría de la Solidaridad, organismo de la iglesia católica de Chile, brindó un gran apoyo a los familiares de las víctimas de la dictadura.

⁸ Se evalúa que hubo alrededor de 3230 detenidos desaparecidos entre 1973 y 1989.

las silenciaba, puedan fluir. Ante la cámara, empiezan a hablar los que nunca lo hicieron. La madre se pone a contar, a contestar preguntas que por primera vez le hace su hijo. Tanto ella como los hermanos del padre de Germán Berger, le entregan a lo largo de la película detalles acerca de la vida y desaparición de ese último.

El tema del silencio familiar también se ve planteado como tal en dos secuencias. En casa de cada uno de los hermanos del padre –Ricardo y Eduardo– en presencia de los hijos. Es relevante por ejemplo el testimonio del hijo de un hermano que habla ante la cámara de un reportaje en el canal 13 dedicado a la caravana de la muerte: « Hace un par de años me acuerdo de haber visto en el canal 13 un reportaje de la caravana de la muerte. Y en ese reportaje... fueron quince o veinte minutos... en que supe una historia mucho más completa de lo que había sabido hasta los veinte años que había vivido ». Al principio de la secuencia, se oye la voz en off del narrador y el piar amplificado de los pájaros mientras la cámara filma en un movimiento giratorio a la familia reunida y silenciosa. Notemos de paso el papel importante que desempeñan aquellos reportajes escasos que se pueden ver muy de vez en cuando en televisión. Después de que el hijo habla, la secuencia termina con el tío diciendo: « Yo no recuerdo y trato de olvidarme de las cosas que me han dado pena en la vida ».

Ese silencio, empero, nunca es olvido sino una forma para cada miembro de la familia de huir del dolor, protegerse para seguir viviendo. Lo que no lograrán los padres de Carlos quienes se suicidarán pocos años después de la desaparición de su hijo –el padre disparándose, la madre lanzándose al vacío. La esposa de Carlos, madre del cineasta, Carmen Hertz, dedicará gran parte de su vida a la lucha en contra de los atropellos a los derechos humanos, trabajando de abogada en la Vicaría de la Solidaridad: « Aunque nunca hablábamos de él, la figura de tu padre estuvo siempre presente en la vida nuestra, estuvo siempre presente. Estaba presente en todo lo que yo hacía ». Mientras habla, se ven nuevamente en pantalla los expedientes y las fotos sacadas de las carpetas de la Vicaría de la solidaridad.

Esa capacidad de la cámara para romper, quebrantar el silencio, la volvemos a encontrar en muchos momentos trágicos de la historia. Silencio de los que rozaron o vivieron la barbarie y se ponen a hablar ante la cámara de grandes documentalistas⁹.

FILMAR PARA CONVOCAR

También Germán Berger recurre a una dimensión del lenguaje filmico que se emparenta con el arte del mosaico, así como al poder espectral, epifánico de las imágenes de cine para evocar y reconstruir la figura del padre como lo veremos a continuación.

⁹ Silencio de los sobrevivientes de los campos de concentración, portavoces de los muertos, ante la cámara de Claude Lanzmann o de Rithy Panh, ex torturados ante la cámara de Patricio Guzmán.

El lenguaje fílmico se asemeja en muchos aspectos a los mecanismos de la reminiscencia; un lenguaje mosaico que une elementos dispares, discontinuos, dispersos, fragmentos de índole híbrida; un lenguaje mosaico que tiene que ver también con el *collage*, que yuxtapone los pedazos de un puzzle por armar.

Mi vida con Carlos acude –como ya empezamos a verlo– a archivos tanto colectivos como personales. Expedientes, carpetas, ficheros¹⁰; fotografías o documentales rodados por otros cineastas. Así como archivos más personales: cartas, videos familiares, álbum de fotos. En esos dos últimos casos, documentos audiovisuales que sirven para activar el recuerdo y liberar la palabra. Asimismo se van uniendo en una sola voz los testimonios de los seres cercanos al padre de Germán Berger. Paulatinamente se colman los vacíos, se supera la fragmentación constitutiva de toda película –aquí, agudizada por el tema tratado– para desembocar en la unidad de la obra acabada, y más precisamente en la figura del padre.

Nos centraremos a continuación en aquellas modalidades singulares que contribuyen a hacer aparecer al padre desaparecido en *Mi vida con Carlos*.

Tuteo y prosopopeya

Hecho notable, la voz del narrador se dirige de entrada al padre –y lo seguirá haciendo en la mayoría de las veces– tuteándolo, transformándolo en destinatario principal de la película, lo cual le proporciona de por sí existencia. Así es como Carlos le informa acerca de lo que pasó después de su muerte: « Éste es tu hermano menor, mi tío Ricardo. [...] Él fue un buen tío, me recogía todos los fines de semana para llevarme al fútbol. Pero me habló poco de tu vida, nada de tu muerte, con su familia tampoco habla de ti ». En cuanto a su otro hermano dice: « Tu otro hermano se fue a Canadá. Huyó todo lo que pudo del dolor. Nunca volvió ».

En dos oportunidades la película se transforma en una carta documental cuando se le lee a Carlos una carta en un cementerio –o en lo que hace de cementerio: primero los hermanos en un cementerio judío, luego el hijo en el desierto de Atacama al final de la película. El camposanto –morada de los muertos– no impide sin embargo que el tuteo le proporcione existencia al padre, tanto menos cuanto que el tuteo se asocia con otras estrategias cuyas metas son idénticas.

Asimismo, la prosopoya es otra forma de otorgarle existencia al difunto padre al hacerlo hablar. En *Mi vida con Carlos*, el hijo cineasta le presta su voz a su padre en dos oportunidades. Cuando el hijo lee la última carta escrita por el padre detenido en la cárcel de Calama, poco antes de que lo maten, carta que va dirigida a su madre; así como en un juego en el que, se supone, el abuelo le manda a sus dos nietas –hijas del cineasta– un

¹⁰ La mayoría proceden de los archivos de la Vicaría de la Solidaridad.

mensaje escondido en una piruleta y leído por Germán Berger: « Te dejo una piruleta o un coyac, como le dicen en Chile, como premio por dormir en tu cama y no despertar a los papás una noche ». Y añade dirigiéndose a su otra hija como si el segundo mensaje también estuviera escrito por el abuelo fallecido: « Primer mensaje para la Amalia: Amalia, tienes que comer toda tu verdura –dice. Cuando cumplas un año, el mismo día que yo cumpliría sesenta y cinco –porque la Amalia nació el mismo día que el Carlos el uno de junio– te dejaré tu primer regalito ».

De lo anterior podemos ver cómo el tuteo –Germán dirigiéndose a Carlos– y la prosopopeya –Carlos dirigiéndose a su madre y nietas– contribuyen a otorgarle al padre una vida filmica. Además, si unimos ambos procedimientos, forman entre sí una suerte de diálogo asincrónico, un diálogo entre el pasado y el presente, creando un espacio que abarca tanto a Carlos como a sus familiares.

Video y fotografía

Germán Berger se vale, al principio de la película, de un video en super ocho milímetros rodado por la familia durante las vacaciones de verano. Ya en la segunda secuencia, aparece en pantalla Carlos –el padre del cineasta– joven adulto corriendo por la playa para zambullirse en el mar. Oímos la voz del hijo decir: « La primera vez que te vi fue en esta imagen de super 8... En que vi tu cuerpo en movimiento, o más bien no lo recuerdo... ». Vemos desaparecer en ese mismo momento al cuerpo del padre en el agua.

Ese cuerpo en movimiento que se asemeja, merced a la ilusión filmica, a un cuerpo vivo, tanto para nosotros como para el hijo de Carlos, es un cuerpo filmico brindado desde el principio por una cámara.

El cineasta Germán Berger hará que ese movimiento, emprendido en el video casero, y que además desaparece tragado por el agua, siga en la película que está rodando, hasta convertirse en movimiento eterno. Esta escena, filmada durante vacaciones en la playa, la vamos a volver a ver tres veces, cuando la proyectan en presencia de los dos hermanos y de la madre. Cabe notar que si en la primera ocurrencia el padre desaparece en el agua, en las ocurrencias siguientes la cabeza del padre vuelve a aparecer después del chapuzón. La última vez con el video rebobinado –esa vez hacia atrás–, queda claro el deseo de remontar el tiempo.

Con la reiteración obsesiónante de esas imágenes que el cine es capaz de multiplicar al infinito, así como la dimensión espectral de estas, Carlos cobra una presencia para el espectador: « Le cinéma permet [...] de cultiver ce qu'on pourrait appeler des "greffes" de spectralité, il inscrit des traces de fantômes sur une trame générale, la pellicule projetée qui est elle-même un fantôme »¹¹, escribe al respecto Jacques Derrida.

¹¹ J. Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », Galilée, 1993, Paris, Les Cahiers du cinéma, avril 2001, p. 78.

Por otra parte, las fotos del padre, muy presentes en toda la película, contribuyen también a darle presencia a Carlos. A veces es la misma foto la que volvemos a ver a lo largo de la película: la foto de Germán, sacada de un sobre que estaba en una carpeta de la Vicaría de la solidaridad, la volvemos a encontrar en el velador de la madre, luego pegada en un afiche el día en que falleció Pinochet... Esas apariciones reiteradas nos permiten a nosotros espectadores irnos familiarizando con ese rostro y así incorporarlo a nuestras imágenes mentales, a nuestras memorias.

Es de notar cómo Germán Berger consigue, de distintas formas, dinamizar las fotos que dejan de ser imágenes fijas. Por ejemplo, al ocupar todo el espacio de la cámara, desaparecido el marco que suele rodearla, la foto se transforma en plano fijo de la película. A menudo la cámara se acerca a las caras con un zoom, como si la cámara (y nosotros los espectadores) se aproximara a Carlos hasta que la foto –¿ Carlos ?– ocupe la pantalla entera. O bien la reencuadra: pasamos del padre de pie a un encuadre que se centra en el rostro, mientras oímos a la madre de Germán decir « él era muy presente no era una persona ausente ». Esos acercamientos son intentos como para asirlo. También la cámara suele pasearse por los detalles de las fotos como si estuviera filmando un paisaje. Con esos procedimientos de filmación, las fotos –imágenes fijas– parecen adquirir movimiento, cobrar vida.

Esas fotos abandonan su carácter fijo también al ser asociadas a imágenes en movimiento. Con lo cual, además de prestarle la voz a su padre, Germán también le presta su cuerpo, un cuerpo en movimiento. Alternan fotos en blanco y negro con video en color. En una foto aparece Germán en brazos de su padre como si lo estuviera levantando. Se escucha a la madre decir « Ahí está tu papá contigo levantándote, que tú eras un gordo impresionante ». A continuación vemos un video en el que Germán, ya adulto, –que mucho se parece a su padre– lleva en brazo a su hija en un movimiento vertical descendiente como si se fuera a reunir con el dinamismo ascendente de la foto anterior. Luego volvemos a una foto de Carlos con su hijo Germán a la que sigue nuevamente un video en color donde Germán lleva en brazo a su hija de la misma manera: ambos bebés aparecen a la izquierda de su padre y llevan sombreros.

Podemos por fin recalcar otra forma de empalmar las imágenes fijas con las imágenes en movimiento. La primera foto en que vemos la cara de Germán Berger sale, como ya lo vimos, de un sobre que pertenece a los archivos de la Vicaría de la Solidaridad. Esa foto, en el plano siguiente, aparece enmarcada en una repisa al lado de un collar de perlas. Una mano recoge el collar y vemos a una mujer –la viuda de Carlos– que se lo pone. A poca distancia de donde vimos la foto de Carlos, el rostro de la madre aparece en la luna de un espejo con marco de madera. Con el raccord entre la foto del padre y la de la madre enmarcada en el espejo, se evidencia también la voluntad de Germán de hacer comunicar la imagen fija con la imagen en movimiento de la madre, y así a los muertos con los vivos, los tiempos pasados con los tiempos presentes.

Resulta interesante ver como Germán Berger integra las fotos « inmóviles », « sin porvenir » dentro del « flujo » de las imágenes de cine, transformando la índole de la foto tal como la define Roland Barthes al integrarla con los procedimientos susodichos.

La photo [au cinéma], prise dans un flux, est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues. Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption que « l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif »¹²; mais la photographie rompt, elle, « le style constitutif » [...] ; elle est sans avenir (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle, aucune protention, alors que le cinéma lui est protensif. Immobile la photographie reflue de la représentation à la rétention.¹³

También es de notar que menudean las situaciones e imágenes de paternidad. De la relación de Germán con su padre tenemos dobles en el pasado: los padres de Carlos o la madre de Germán con sus hijos respectivos; así como en el futuro: el cineasta con sus propias hijas. Se crea así un juego de espejos que remite a la filiación y que inserta a Carlos en la continuidad restablecida entre las generaciones; perdurando y prolongándose el padre, bajo otras formas, con espacios temporales que comunican entre sí, hasta a veces sobreponerse. « Ahora sabía lo que era ser padre. Ahora supe cómo tu madre te había querido y cómo tú me habías querido a mí » dice Germán aludiendo al nacimiento de sus hijas.

Cabe señalar también que en varios momentos de la película, las fotos parecen flotar, ingravidas –no sabemos a ciencia cierta si en el agua o en el aire–, moverse en un espacio físico temporal indeterminado lleno de burbujas y manchas blancas.

Por otra parte, la banda de sonido –única– que acompaña esos procedimientos –notas sueltas, sonidos sintéticos obsesivos, risas y voces de niños a lo lejos¹⁴, piar de pájaros, tormenta y truenos– que ya de por sí, une los documentos de épocas distintas, por su índole refuerza esa sensación de extrañeza, contribuyendo también a la creación de un espacio físico temporal indefinido en el que se borran las fronteras del tiempo.

Permanencia de los lugares

Para convocar al padre en el presente de la película, también se vale el cineasta de la «permanencia de los lugares»¹⁵, volviendo a los sitios donde estuvo el padre los últimos días antes de que lo hicieran desaparecer: la radio donde estaba trabajando cuando lo detuvieron, el patio de la cárcel en la que estuvo preso y que recorren ante nuestros ojos una y otra vez el hijo con su tío treinta años después¹⁶.

¹² Husserl citado por R. Barthes, *Ibid.*

¹³ R. Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 140.

¹⁴ Se oye por ejemplo una voz de niño diciendo: « hola abuelita » que bien podría pertenecer a temporalidades distintas.

¹⁵ Claude Lanzmann en su película *Shoah* vuelve a los lugares donde tuvieron lugar los actos bárbaros de los nazis.

¹⁶ Otra forma a la vez de darle un cuerpo al padre a través de gestos y recorridos miméticos.

FILMAR PARA SEPULTAR

La película se abre y se cierra en el mismo lugar con dos largos planos secuencias filmados en el desierto de Atacama.

Se inicia *Mi vida con Carlos* con un largo plano secuencia que dura un minuto y que se sitúa donde se supone deben de estar los restos de Carlos, plano secuencia que sucede a un primer plano totalmente negro. Se escucha la voz anónima del viento, un ulular siniestro. Luego aparece, filmado muy de cerca en picado, el suelo del desierto de Atacama: árido pedregal, yerma e inóspita tierra. Universo donde el único movimiento parece ser la polvareda levantada por el viento y el de la cámara que lo va recorriendo, como rastreándolo; un panotaveling que luego se ensancha haciendo aparecer en el lejano horizonte la cordillera; una cámara que parece llamar, convocar a que aparezca Carlos en la inmensidad desértica, que parece buscarlo, al igual que las mujeres que veremos en pantalla al final de la película escarbando la tierra del desierto en pos de los restos de sus familiares desaparecidos¹⁷. En la pantalla, luego de un fundido en negro, el título en letras blancas destaca con un juego de luz que pone en evidencia las palabras «vida» y «Carlos» mientras se sigue escuchando la voz del viento. Luego, sin transición alguna, dentro de un marco negro que nos indica que cambiamos de formato, pero que al mismo tiempo puede evocarnos una esquina, en un video de super ocho vemos al padre en movimiento, corriendo hasta el mar en el sentido contrario del movimiento anterior de cámara para zambullirse y desaparecer en el agua. Contrastá el lugar acuático con la sequedad del desierto, ambos –conviene señalarlo– lugares de desaparición de los cuerpos de los detenidos¹⁸.

Al final de la película volvemos al desierto de Atacama. En ese escenario, el hijo rodeado de sus tíos le lee una carta al padre, lo que viene a ser como un ritual funerario, un ceremonial que se parece a un entierro. Carlos le lee un elogio fúnebre:

Querido Papá. No sé si puedes vernos, escucharnos o al menos sentirnos. No sabemos donde está tu cuerpo... pero estamos hoy aquí y comenzamos a recuperar tu memoria, tu vida, tu risa y tu ternura. Hoy volvemos a recordarte y tu presencia vuelve a vivir entre nosotros. [...] Hoy Carmen, Ricardo y Eduardo se atreven a recordarte, recuperan tu esencia, tu identidad, tus historias y aventuras. Hoy Carmen se emociona con tus ideales y tus hermanos se rien y burlan de ti. Están rescatando sus recuerdos, están enfrentando el dolor, están recuperando la alegría de haberte conocido. Ellos abren sus memorias y yo lleno mi hoja en blanco. Yo comienzo entonces a tener mi vida con Carlos. Te quiere siempre. Germán.

¹⁷ De hecho, producto de una escenificación, aparecerá en el suelo, al final de la película, en un plano corto, la foto de Carlos semi cubierta de arena.

¹⁸ Dos elementos «recibirán» a los desaparecidos : la tierra –las fosas clandestinas en el desierto de Atacama–, y el mar para los detenidos tirados de los helicópteros.

Toda la película –evocación, convocatoria, construcción del cuerpo fílmico de Carlos– transcurrió entre esas dos secuencias –de apertura y de clausura (si exceptuamos el epílogo)– que se sitúan en el desierto de Atacama. Ese cuerpo fílmico permite no solo recordarlo, darle vida, sino también sepultarlo en forma simbólica. Al principio de la película, uno de los tíos dice: « Si hubiéramos tenido un cuerpo y hubiéramos podido enterrarlo, hubiéramos conversado el día del entierro y hubiéramos superado mejor esa etapa ». Es lo que hace, con sus recursos de cineasta, el hijo del finado para tratar de colmar un vacío y hacer posible el duelo. Recordemos al respecto lo que dice la madre en el transcurso de la película:

Yo me acuerdo que una vez me preguntaste cuando tenías como diez años, once años –que fue la única vez que tocamos el tema de la ausencia de Carlos como tal, como la ausencia del padre– me dijiste: sabes qué mamá, yo sueño casi todas las noches con mi papá y siempre creo que él, en algún momento, va a volver.

Así es como pasamos de un cuerpo fílmico que le da forma y presencia a la ausencia, a una película ataúd; una tumba como lo es el género de los poemas tumbas entre los cuales destacan los de Mallarmé¹⁹ o los cenotafios –sepulturas vacías– para aquí sepultar a un desaparecido y hacer de la película su lugar de residencia, y así poder hacer el trabajo de duelo: « Mémoire spectrale, le cinéma est un deuil magnifique, un travail de deuil magnifié. Et il est prêt à se laisser impressionner par toutes les mémoires endeuillées, c'est-à-dire par tous les moments tragiques ou épiques de l'histoire »²⁰ escribe Derrida. También se trata de acompañar, años después, a Carlos en el momento más trágico de su vida, como lo subraya Claude Lanzmann refiriéndose a las víctimas del holocausto.

Un des sens du film [Shoah] pour moi, c'était la résurrection des morts. Mais pas au sens chrétien du terme. Je les ai ressuscités, non pour les faire revivre, mais pour les tuer une deuxième fois, afin qu'ils ne meurent pas seuls, pour que nous mourrions avec eux.²¹

La película termina con un epílogo. Vemos la foto de Carlos en la repisa en el departamento de la madre del cineasta. Y escuchamos un diálogo entre el cineasta y sus hijas: « ¿ Tú sabes quién es ? Él es el Carlos. ¿ Y quién es el Carlos ? Tu papá ».

Germán, al no reproducir el silencio familiar, permite que su padre, Carlos, deje de ser un fantasma (« Antes de tu muerte nuestra familia era una familia como cualquier otra. Mi madre tenía veintisiete años cuando enviudó. A partir de ese momento la familia fue solo ella y yo; y entre nosotros tu fantasma, tu figura heroica ») para recuperar el lugar que le corresponde en la vida de la familia, así como en el país.

¹⁹ Entre los « poemas tumbas » más conocidos : Edgar Poe, « Tombeau pour Baudelaire »; Stéphane Mallarmé : « Tombeau pour Anatole ».

²⁰ J. Derrida, *op. cit.*, p. 78.

²¹ C. Lanzmann, « Parler pour les morts », *Le monde des débats*, n°14/Mai 2000 dans Rollet, *Une Éthique du regard : le cinéma face à la catastrophe*, d'Alain Resnais à Rithy Panh, Paris, Essais, ed. Hermann, 2011, p. 212-213.

Tout se passe, en effet, comme si, frappée d'«exteritorralité» dans le réel, la fracture de l'imaginaire collectif réclamait en quelque sorte le territoire de la fiction pour que soit rendue un corps à ce qui hante le présent comme un fantôme.²²

CONCLUSIÓN

Mi vida con Carlos, más allá de lo que representa la película para la familia del cineasta, nos permite entender mejor, o por lo menos acercarnos con otro sesgo, a lo que fue la represión después del golpe de estado y sus múltiples consecuencias. A partir de la historia individual, de la reconstrucción del padre para contrarrestar el olvido, el silencio y la autocensura que impera dentro de la familia, se reconstruye a la vez la historia de Chile. También nos permite cuestionar una democracia que hasta el día de hoy estriba en un pacto de olvido transado con el régimen militar. Pone de relieve la necesidad de seguir buscando el paradero de los desaparecidos (ocultado en los archivos de un ejército sumamente organizado), castigar a los asesinos que siguen libres. Pone de manifiesto también la necesidad de hacer memoria tanto a nivel individual como colectivo para acabar con el silencio institucional, arrojando plena luz sobre el pasado reciente de Chile (Unidad Popular, golpe militar, dictadura y post dictadura), un pasado que el Estado debe asumir, reconstruyendo y estableciendo lo que pasó en Chile, tarea que ya emprendieron muchos cineastas. *Mi vida con Carlos* habla de la necesidad de luchar por un Chile que pueda algún día vivir con su pasado.

²² S. Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos : au fil du temps*, Théorème 9, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 6.

Ojos de pez abisal: la memoria, el odio y el perdón hechos ficción novelesca

FÉLIX TERRONES

Université François Rabelais, Tours

ABSTRACT

Throughout the last couple of decades, a narrative theme, called «novel of the memory», has imposed itself in Peruvian writing, which brings to fiction the episode of violence that plunged Peru in an unheard of period of violence during the eighties and nineties as a consequence of the armed conflict between terrorists and enforcement officers. In this article, we will focus on the novel *Ojos de pez abisal* (2011) by the author Ulises Gutiérrez Llantoy (1969), which is an exemplary and valuable case since it happens to be narrated by the same main character in first person, narrative resource that gives it an intimate look. Given that it is more than anything a fictional story, we will fathom the way in which the novel, through the use of the tools and devices that are inherent to it, gives form and meaning to memory inside of a text that presents itself as the testimony to one of the direct victims of the socio-political violence. In addition, we will interrogate the representation of that remarkable form of memory that is mourning, understood as the effort to remember the murdered family members and the homeland left behind. As we will see, the form of mourning that the novel presents does not possess a univocal and stable dimension but rather it is dynamic, it evolves with the character.

Keywords: Memory, hate, representation, fiction, Peruvian novel

235

RÉSUMÉ

Ces dernières décennies, est apparu en force, dans les lettres péruviennes, ce que l'on a nommé le « roman de la mémoire », qui déplace du côté de la fiction la période de violence qui plongea le Pérou dans une violence inouïe, pendant les années 80 et 90, comme conséquence du conflit armé entre terroristes et forces de l'ordre. Dans cet article, nous nous arrêterons sur le roman *Ojos de pez abisal* (2011) de l'écrivain Ulises Gutiérrez Llantoy (1969), cas précieux et exemplaire puisque narré par le protagoniste lui-même dans une perspective intimiste. Dans la mesure où il s'agit avant tout d'une fiction, nous étudierons la façon dont le roman, avec les outils et les dispositifs qui lui sont inhérents, donne forme et sens à la mémoire, depuis l'intérieur du texte qui se présente comme le témoignage d'une des victimes directes de la violence socio-politique. De même, nous interrogerons la représentation de cette forme singulière de mémoire qu'est le deuil, entendu comme effort pour se souvenir des proches assassinés

et de la patrie laissée derrière soi. Comme nous le verrons, la forme du deuil proposée dans le roman ne possède pas de dimension univoque ni stable, mais au contraire dynamique et évoluant avec le personnage.

Mots-clés: Mémoire, haine, représentation, fiction, roman péruvien

RESUMEN

A lo largo de las últimas décadas, ha aparecido con fuerza una temática narrativa en las letras peruanas, denominada « novela de la memoria », la cual lleva a la ficción el periodo de violencia que abismó al Perú en un periodo inaudito de violencia, entre las décadas de los ochenta y los noventa consecuencia del conflicto armado entre terroristas y fuerza del orden. En este artículo nos detendremos en la novela *Ojos de pez abisal* (2011) del escritor Ulises Gutiérrez Llantoy (1969), la cual es un caso ejemplar y valioso puesto que se encuentra narrada por el mismo protagonista en primera persona, recurso narrativo que le da un cariz intimista. Dado que se trata antes que nada de una ficción, desentrañaremos la manera en que la novela, mediante las herramientas y los dispositivos que le son inherentes, le da forma y sentido a la memoria en el interior de un texto que se presenta como el testimonio de una de las víctimas directas de la violencia socio-política. Asimismo, interrogaremos la representación de esa forma singular de memoria que es el duelo, entendido como el esfuerzo de recordar a los familiares asesinados y la patria dejada detrás. Como veremos, la forma de duelo que plantea la novela no posee una dimensión unívoca y estable sino que esta es dinámica, evoluciona junto con el personaje.

Palabras clave: Memoria, odio, representación, ficción, novela peruana

El 27 de agosto de 2003, en medio de una ceremonia organizada en los ambientes del palacio de gobierno peruano, se hizo entrega oficial del *Informe Final* elaborado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Encabezada por el filósofo y docente universitario Salomón Lerner Febres, dicha Comisión buscó desentrañar, con perspectiva objetiva y desapasionada, las causas profundas que determinaron el periodo de guerra interna que sufrió el país durante décadas¹. Es conveniente precisar que el *Informe* no se limitaba al análisis y la interpretación del pasado sino que también abogaba por una correcta reparación de las víctimas, así como por un proceso justo a quienes ordenaron o ejecutaron los diversos crímenes cometidos. Por lo tanto, la entrega de dicho documento supuso un momento de confrontación nacional con el pasado reciente que a nadie dejó indemne, pues todos y cada uno de los actores sociales enfrentaron su parte de responsabilidad en aquel periodo dramático y sangriento de nuestra historia. Se trata de una confrontación con el pasado que en otro tipo de producción letrada, nos referimos a la ficción novelesca, ha encontrado un espacio atento y fructífero de representación, el cual busca llevar al papel la complejidad inher-

¹ Se conoce como « guerra interna » el periodo durante el cual se enfrentaron grupos subversivos, como el Partido Comunista del Perú—Sendero Luminoso (PCP—SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), contra las fuerzas de seguridad del Estado.

rente al conflicto, sin necesariamente formularle una respuesta, tarea más propia a los historiadores y científicos sociales.

En efecto, a lo largo de las últimas décadas, ha aparecido con fuerza una temática narrativa en las letras peruanas que los críticos han reunido bajo rótulos como « novela de la memoria » o « ficción de la violencia »². De entre la numerosa bibliografía existente, cuentos y novelas básicamente, nos detendremos en uno de los casos más recientes: la novela *Ojos de pez abisal* (2011) del escritor Ulises Gutiérrez Llantoy (1969)³. Publicada en Huancayo, esta novela es un caso ejemplar y valioso pues, además de estar narrada en primera persona por el mismo protagonista, recurso narrativo que le da un cariz intimista, propone una visión del conflicto que no busca discernir de forma maniquea entre los inocentes y los criminales. Dado que se trata antes que nada de una ficción, desentrañaremos la manera en que la novela, mediante las herramientas y los dispositivos que le son inherentes, le da forma y sentido a la memoria en el interior de un texto que se presenta como el testimonio de una de las víctimas directas de la violencia socio-política. Asimismo, interrogaremos la representación de esa forma singular de memoria que es el duelo, entendido como el esfuerzo de recordar a los familiares asesinados y la patria dejada detrás. Como veremos, la forma de duelo que plantea la novela no posee una dimensión unívoca y estable sino que esta es dinámica, evoluciona junto con el personaje. De ahí que, si queremos interrogar y definir las características de la memoria en la novela, su interacción y ascendiente sobre otros sentimientos como el rencor y el miedo, sea preciso detenerse en el desplazamiento vital y físico del protagonista, el cual parece pautado en tres tiempos: de la imposibilidad de abandonar el pasado a la liberación en el presente, pasando por el encuentro con quienes permitirán un acercamiento distinto a aquellos eventos que cicatrizaron su destino.

EL PEZ ABISAL O LA IMAGEN DE UN PASADO AGOBIANTE

Ojos de pez abisal es una novela geométricamente estructurada, compuesta por doce secciones divididas en dos grandes partes. Entre otros aspectos que contribuyen a la

² Pese a no existir una denominación unívoca para este tipo de novela –denominación que imaginamos llegará con el tiempo y la reflexión crítica–, sí existe una unidad de conjunto, basada en la temática antes que en cualquier otro aspecto. El crítico español José Manuel Camacho Delgado sugiere que: « las representaciones sobre el odio en la literatura peruana son inabarcables, sobre todo por la magnitud alcanzada por la violencia en el periodo comprendido entre 1980 y el 2000, dándose un auténtico aluvión de publicaciones con desigual resultado literario que tienen en la propia violencia una matriz importante para su articulación literaria ». J. M. Camacho, « Aquiles en los Andes. El odio y sus máscaras en la narrativa peruana de la violencia », en *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI al XXI*, textos reunidos por C. Rosas Lauro, Lima, PUCP, 2009, p. 301.

³ Ulises Gutiérrez Llantoy nació en Huancayo, provincia peruana a la cual dedica una gran parte de sus ficciones. Lentamente, pese a publicar en editoriales « pequeñas », ha sabido ingresar e imponerse en el cerrado circuito limeño, el cual no sólo ha reconocido en él un escritor de talento sino que también le ha dado espacio en revistas literarias de amplia circulación capitalina. Hay que añadir, en este sentido, que el mediatisado periodista y narrador Iván Thays lo consagró con una reseña y sendos elogios. Anteriormente, Gutiérrez Llantoy ha publicado *The Cure en Huancayo* (Revuelta Editores, 2008).

correspondencia entre una parte y otra, está el elemento espacial. Así, si en la primera parte el espacio privilegiado es el Perú (la Cordillera de los Andes o Lima), en la segunda parte, con excepción del último capítulo, será el archipiélago japonés donde el protagonista llegó para continuar con sus estudios superiores. Esta separación del texto en dos grandes partes, a cada una de las cuales le correspondería un espacio específico, posee resonancias temporales en la medida en que si en la primera parte se privilegia el pasado del narrador, en la segunda parte se dará importancia, más bien, a sus presente y futuro. Así, tanto a nivel estructural como espacial y temporal, se plantea una tensión constitutiva que no sólo da bríos al argumento novelesco sino que también evoca el dilema moral en el que se encuentra el protagonista, aquel conflicto dramático entre el recuerdo y la necesidad de seguir viviendo.

Es en la primera parte donde se manifiesta, por medio de imágenes con un valor metafórico bastante claro, la relación que el protagonista, conocido como Zancudo, tiene con el pasado y el país dejados atrás. Comencemos por la imagen que le da título a la novela —« Ojos de pez abisal »—, una imagen que sintetiza bien las tensiones vehiculadas por el texto, puesto que si los ojos son los órganos que nos permiten ver y discernir con claridad, los de un pez abisal son particularmente emblemáticos pues están acostumbrados a ver en medio de las tinieblas, en la oscuridad más absoluta. Poco antes del final de la primera parte se relaciona a Zancudo con un pez: « Porque te ves triste —dijo—. Tú eres quien tiene ojos de pez, no [el perro] Cabezotas »⁴. De esta manera, los valores propios a este tipo de peces, resaltados en el título, se ven personificados, encarnados nada menos que en un personaje de relevancia textual como lo es el protagonista. Sin embargo, es necesario precisar que no es la primera vez que dentro de la novela se menciona a los peces. La primera, varias páginas antes, parece codificar el sentido y el valor que se les quiere dar en la ficción:

Hasta parecía que nos hubiéramos puesto de acuerdo para encontrarnos allí porque yo también entré a la galería con la intención de ver a los peces. Estaba de espaldas, pero la reconocí al toque por la manera que tiene de inclinar la cabeza cada vez que pone atención a algo. [...] Los dos nos quedamos calladitos mirando los peces del acuario sin saber qué más decir. A mí me gusta ese pez, dije yo de largo rato [...], señalando un pez negro de bigotes que nadaba solito al ras del piso como tanteando el camino con los bigotes. ¿Por qué?, preguntó ella. No sé, dije yo, creo que es porque siempre está solo.⁵

Estamos frente a una identificación del mismo personaje con el pez, no cualquier tipo sino aquel que se encuentra en lo más hondo de la pecera, lo cual apunta en el mismo sentido de la relación planteada anteriormente. Ahora bien, a juzgar por el verbo utilizado (« tanteando ») podemos deducir que esta vez el pez evoluciona a ciegas, valiéndose de otros órganos para poder seguir avanzando, y no de sus ojos, convertidos en inútil

⁴ U. Gutiérrez Llantoy, *Ojos de pez abisal*, Huancayo, Bisagra editores, 2011, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

medio para captar la realidad. Finalmente, un elemento de orden moral se añade a la singular respuesta de Zancudo. Nos referimos a la soledad que en este momento pareciera ser reivindicada por el narrador pero que años más tarde, cuando ya se encuentra en el Japón, será connotada de forma negativa: « Podré tener comodidades [...] pero igual, siento que no tengo nada. No sé [...], supongo que es el sentimiento de ser un hombre sin familia y ahora, sin patria... »⁶. Según la perspectiva de Zancudo, cuando se está en su país rodeado de los seres queridos, la soledad es un aspecto susceptible de ser reivindicado, pero cuando se es un extranjero en otro país, un foráneo al cual sus recuerdos persiguen sin descanso, la soledad no puede ser más que una instancia de dolor.

De ahí que poco importe que el narrador haya viajado hasta el Japón para buscarse un futuro profesional, pero también para huir del país y de los recuerdos, esa memoria dolorosa de la violencia social sufrida en carne propia, tal y como él lo afirma en una conversación a propósito del asesino de su hermano, encontrado por casualidad en Kioto: « –¿Y cómo pudo haber llegado hasta aquí? – Del mismo modo que yo: huyendo del Perú – »⁷. Pese al deseo de huir, la memoria del pasado se las arregla para estar siempre presente, para tomar forma de un modo o de otro. Y en la ficción novelesca esto se expresa antes que nada mediante comparaciones espaciales de diverso tipo, algunas más inauditas que otras aunque todas igual de sintomáticas. Por su carácter emblemático, recordaremos una en particular, la que forma parte de una discusión entre Zancudo y, quien se convertirá en su pareja, la japonesa Masami:

Yo le decía que aquellos paisajes se parecían a las zonas rurales de Kochi: el valle del río Pilcos se parece al río Shimanto; los cerros de La Banda son como las montañas verdes de Maebura; los arrozales de Tosaymada, como los trigos de Pasorcco. Ay, tú, comparando nomás paras, ¿no?⁸, respondía ella con ese acento pausado y cadencioso con que hablaban las *chimbinas* y nos reíamos.⁸

El individuo que busca olvidar es al mismo tiempo aquel que compulsivamente, tal y como lo subraya Masami, establece una y otra vez paralelos entre las ciudades y los paisajes peruanos y japoneses. Poco importa si no existe razón verdadera para establecer un paralelo cuando subjetivamente este tiene sustento, en la medida en que le permite al protagonista acercar, pese a la enorme distancia, ambos espacios cargados de significado biográfico y emocional. Más adelante, Zancudo mismo se encargará de formular su conciencia de esto mediante una paradoja: « Es increíble cómo, a pesar de los años, algunos recuerdos no se borran nunca; mientras que otros, desaparecen por completo »⁹. El trabajo de la memoria, en una gran parte relacionado con el olvido, también consiste en guardar para siempre las experiencias que cicatrizaron al indi-

⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁹ *Ibid.*

viduo¹⁰. Su expresión, mediante las evocaciones o las comparaciones, le permiten al personaje mantenerse fiel al pasado del cual, con todo, se busca huir.

Movimiento de tensión y encuentro, el modo en que Zancudo gestiona sus recuerdos pareciera contradecir sus decisiones. Ahora bien, no se trata de cualquier tipo de recuerdos pues, como dijimos anteriormente, el vínculo de Zancudo con el Perú se encuentra determinado por el asesinato de su hermano mayor y el rencor que guarda contra quienes lo balearon (miembros de un comando terrorista). Con respecto de la memoria en la narrativa peruana de la violencia, el crítico español José Manuel Camacho Delgado sugiere lo siguiente :

Más allá del carácter macabro de las situaciones particulares vividas en el Perú durante el periodo de la violencia, lo cierto es que su recreación narrativa bebe en las fuentes de la tradición literaria como una forma de trascender lo inmediato para apuntalar la denuncia y la queja en un contexto en el que el tiempo no corroa ni oxida la magnitud de la tragedia.¹¹

Dentro de la ficción novelesca, la representación de la memoria planteada por el narrador-protagonista posee, en principio, un fuerte valor negativo. La mirada con la cual su recuerdo se mueve en las profundidades obscuras, entre los escombros del pasado, parece destinada a la soledad más absoluta (tal y como lo metaforiza el mismo Zancudo mediante su identificación con los peces abisales), sin posibilidad de emergir hacia la luz, entendida como sosiego y comunión con los demás. El exilio, como posibilidad de olvido, ve su objetivo banalizarse cuando algo más fuerte que la voluntad se niega a olvidar y se obstina en recordar lo dejado atrás, encerrando al narrador, aislandolo en la « tragedia » de la cual habla Camacho Delgado. Ya que su hermano fue asesinado por un comando terrorista y sus padres fallecieron por culpa de la melancolía (otra forma de memoria) que les provocó la irreparable pérdida, Zancudo parece condenado a vivir en el pasado, sin olvidarlo y, por lo tanto, sin poder vivir el presente. Sin embargo, aparece en su vida un personaje de función redentora que le permitirá activarse, salir de su encierro y, literalmente, emerger a la luz y la perspectiva de un futuro diferente.

LA LLEGADA DE MASAMI Y LA ASCENSIÓN AL CAMBIO

Es al comienzo de la segunda parte del libro cuando aparece Masami (en el séptimo capítulo, sintomáticamente titulado « Masami, los peces y el día del mar »). Así, la segunda

¹⁰ La escritora y crítica Régine Robin lo formula en estos términos: « Au-delà des usages qui peuvent être faits du passé, celui-ci vient aussi nous revisiter à notre insu. Il fait alors grincer le temps et jouer les décalages entre les différents âges dont nous sommes faits. Nombre de fantômes, de doubles, d'objets, de visages, d'emblèmes continuent à nous hanter et à déterminer avec une passion parfois incommensurable nos trajectoires intellectuelles, nos prises de position, nos affrontements qui peuvent, si les circonstances s'y prêtent, aller jusqu'à la guerre ». En R. Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 18.

¹¹ J. M Camacho, « Aquiles en los Andes. El odio y sus máscaras en la narrativa peruana de la violencia », en *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI al XXI*, textos reunidos por C. Rosas Lauro, Lima, PUCP, 2009, p. 297.

gran parte presenta desde el inicio al personaje femenino cuya aparición dará un nuevo impulso a la diágesis y, al mismo tiempo, modificará rotundamente la situación de Zancudo. Una situación que, como acabamos de ver, está lejos de ser sencilla por culpa de su relación con el pasado y también de una particular interpretación del mandato paterno: « Muchas veces pensé en tirar la toalla y regresar a Perú, pero entonces recordaba la pregunta que me hizo mi padre [...]. A ver, ¿cómo les vas a explicar a tus amigos que te han derrotado ?, me dijo esa vez mi papá »¹² . El regreso al lugar de origen, el pueblo de Samaylla, es similar al regreso al país natal; es decir, un desplazamiento que no hace más que saldar el fracaso frente a sus pares (en este caso los amigos), cuando el objetivo era hacerse un hombre afuera del marco familiar y social que determinó la infancia y la primera juventud. De esta manera, Zancudo no puede regresar, al menos no en las condiciones en las que se encuentra, porque hacerlo significaría violar la ley paterna y asimismo mancillar el recuerdo de una de las personas que más quiso en el mundo. ¿Qué tiene que ocurrir para que Zancudo evite la vergüenza de saberse derrotado si alguna vez regresa a su país ? ¿De qué forma podrá plantearse el regreso a casa sin mancillar el recuerdo, el pasado, las palabras de su padre ?

Todas estas preguntas encuentran una respuesta progresiva, pero ineluctable, conforme se desarrolla la relación entre Zancudo y Masami. Lo mismo que Zancudo, Masami es una joven que proviene de una sociedad heterogénea, en la cual el mestizaje también fue una constante histórica, como lo puede ser la de Nagasaki de donde es oriunda¹³. Dicho mestizaje se manifiesta en los ojos de la mujer, tal y como el mismo narrador se encarga de señalarlo: « ¿Qué tienen mis ojos?, dijo ella. El gesto me palteó. Son verdes, nunca he visto una japonesa de ojos verdes, dije yo »¹⁴. Cuando se trata de describir o de señalar alguna característica corporal de Masami, no resulta casual que el narrador se detenga precisamente en sus ojos, elemento bastante connotado hasta ese momento de la lectura, aunque exclusivamente restringido al protagonista. En otros términos, si los ojos de pez no sólo ocupan un lugar privilegiado en la novela (desde el título), sino que también son vinculados con el protagonista y sus características morales, ahora descubrimos que se genera un nudo semántico entre los peces, Zancudo y un tercer elemento, es decir Masami. Sin embargo, existe una diferencia consustancial ya que los ojos de Masami no comparten la característica sombría propia de los peces abisales y Zancudo; antes bien, ellos tienen un color, son iridiscentes y claros. Así, deteniéndonos en esta característica, podemos deducir que Masami resulta atractiva para el joven

¹² U. Gutiérrez Llantoy, *op. cit.*, p. 112.

¹³ Es la misma Masami quien lo enuncia del modo siguiente: « ¡Oh !, es que mis padres son de Nagasaki; allí encuentras ojos de todos los colores, dijo ella y luego me explicó que Nagasaki fue fundada por los portugueses en el siglo XIV, después administrada por holandeses; y que durante siglos fue el único puerto abierto del Japón, el único contacto con occidente y el único lugar en el que hubo un claro mestizaje ». *Ibid.*, p. 125.

¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

en la medida en que parece encarnar todo aquello que a él le falta y que parece necesitar, de un modo más visceral que consciente.

En otro pasaje de la novela, como si se tratase de un rito de iniciación, la joven japonesa propone a Zancudo hacer como ella y los demás japoneses con los peces que se encuentran en cautiverio:

¡Qué locos!, dije y me sumé al rito. Compré unos peces amarillos, me acerqué a la playa y los fui liberando uno tras otro en el río. Me quedé viendo cómo mis peces se arremolinaban y luego desaparecían dejando una estela de movimiento en el espejo de agua. Vi el resto de los peces que hacían lo propio y en ese momento, como si en el *walkman* hubiera empezado a sonar una canción que tuviera grabada en el *minidisk*, me acordé de las letras del poema que Celina me regaló antes de irse de Samaylla. Me sentí como uno de esos peces, uno que estaba a punto de ser liberado en un nuevo e incierto mar.¹⁵

Pese a marcar su distancia inicial (« ¡qué locos! »), Zancudo decide imitar a los otros y liberar a los peces. Por lo demás, el agua en la cual son liberados los peces es, según sus palabras, un espejo. Se trata de una nueva comparación, mediante la cual se subraya la capacidad, inaudita y reveladora, de poder reflejarse en la corriente acuática. De ahí que la identificación entre el narrador y los peces al final de la cita sea consecuente con esta serie de imágenes y posea alcances llenos de sentido: « Me sentí como uno de esos peces, uno que estaba a punto de ser liberado en un nuevo e incierto mar ». El mismo individuo que anteriormente se sintiera hundido y encerrado termina sintiéndose, como los peces, « a punto » de emerger y liberarse. El lector se encuentra en el preciso instante en el que el narrador formula, mediante la identificación, su decisión de trascender el encierro en el pasado, de navegar hacia una liberación renovadora: del río, torrentoso y violento, símbolo del tiempo y de su tránsito, al mar, tranquilo, infinito y eterno, hay un solo paso que todavía no ha sido franqueado pero que por lo menos ya ha sido entrevisto.

Puesto que Masami es quien lleva a Zancudo a realizar actos como el aludido líneas arriba, que cuestionan el vínculo del protagonista con su pasado, podemos decir que lo va guiando de forma discreta, pero constante. De hecho, si se tratase de un *Bildungsroman* la joven japonesa sería el personaje que lo encamina en la senda de la madurez y el equilibrio. Por eso, para completar la reflexión dedicada a la interacción entre los dos, me gustaría citar una conversación entre ambos acerca del perdón hacia quienes alguna vez hicieron daño:

En el camino de ida, para ponerme medio interesante, le conté aquella historia que me narró el etíope sobre la venganza y le pregunté cómo han hecho los japoneses para superar ese sentimiento con los norteamericanos, por aquello de las bombas atómicas. Ella dijo

¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

que en México había leído a un argentino, un tal José Narosky que decía que el perdón siempre contiene justicia, aunque no sea justo y que al menos ella los había perdonado.¹⁶

Acosado por el recuerdo de su hermano, agobiado por la necesidad de vengarse, el narrador conversa con Masami acerca de la posibilidad de perdonar, los alcances y las significaciones del gesto. Para esto recurre a otro evento sanguinario, cuyo recuerdo es una cicatriz para todo un país: las bombas atómicas arrojadas por los EEUU sobre el archipiélago japonés durante la Segunda Guerra Mundial¹⁷. Pese a la imposibilidad de comparar dos momentos históricos, pues la comparación desgasta los valores y las significaciones de cada uno, la simple relación establecida por el protagonista lo lleva a proyectar su dilema en otra víctima del horror¹⁸. Mediante su pregunta, Zancudo le da una dimensión humana a la posibilidad de perdonar, la cual trascendería un marco social e histórico específico. De esa manera, Zancudo se posiciona del lado de las víctimas, quienes se ven compelidas a gestionar su dolor, decidir qué hacer con sus recuerdos, ya no frente a un individuo (como el asesino de su hermano, por ejemplo) sino frente a toda una comunidad de gentes que como nación se encontraría detrás del gesto destructor y genocida. ¿Cómo se puede perdonar a quienes marcaron para siempre la memoria colectiva? Sintomáticamente, quien le responde, no es una colectividad sino un individuo, una mujer que lejos de su patria, en el exilio mexicano, ha descubierto el carácter moral y terapéutico del perdón. Gracias a la lectura de José Narosky y a la experiencia personal en un país extranjero, Masami le entrega al perdón un valor que trascendería la justicia humana, hecha de castigos que se pretenden reparadores, en la medida en la que todo gesto de perdón contiene la justicia.

Un último aspecto a considerar es el hecho de que en la relación que se establece entre Masami y Zancudo se le confiere un valor muy especial a lo que este último posee de auténtico:

Le dije que el poema que Celina me regaló antes de irse de Samaylla hablaba de los peces. ¿Qué decía?, me preguntó y entonces, a pesar de que no leía ese poema desde la época en que estudiábamos en Huancayo, los primeros versos llegaron de inmediato

¹⁶ *Ibid.*, p. 122.

¹⁷ Las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki también plantean una difícil y compleja representación artística, en la medida en que se trata de darle forma a una experiencia colectiva dolorosa. Basta como ejemplo de esto el caso de la célebre historieta de Keiji Nakazawa (1939-2012) *Gen de Hiroshima* en la cual se narra la vida de un niño sobreviviente de la bomba atómica. La viveza con la que el recuerdo de la bomba atómica persiste en la memoria colectiva se puede percibir, por ejemplo, en recientes intentos de censurar la historieta en las bibliotecas escolares de Hiroshima bajo pretexto de «demasiada crueldad en las imágenes». Este argumento nos lleva a preguntarnos acerca de la capacidad de la ficción para evocar escenas y vivencias sociales que en otros discursos resultan intolerables. Si consideramos que *Gen de Hiroshima* plantea una clara vocación pacifista, entonces no podemos más que lamentar la lectura que privilegia antes que nada el temor a la confrontación con la violencia, como si el mensaje moral de paz y perdón perdiera ineluctablemente contra el horror frente a escenas conocidas, por vividas, aunque visceralmente rechazadas.

¹⁸ Acerca del desgaste que impone a la memoria de los eventos el lenguaje que denomina, compara y relaciona, recomendamos la lectura de *Refus de témoigner* de la escritora austriaca Ruth Kluger.

a mi memoria y lo declamé. Mayun mayunmi purichcani, chalwaschallay. Manañan tarikañachu, chalwaschallay. Astawanmi llullarini chalwaschallay. Sutiquita llullarispa, chalwaschallay. Masami se quedó viéndome. Era una mirada diferente, una que nunca antes me había dado, como si sus ojos quisieran consolarme de la pena que me tenía así. Qué dulce suena, dijo y me pidió que lo tradujera. De río en río ando, pescadito; pero no te encuentro, pescadito. Me acuerdo más y más de ti, pescadito, recordando tu nombre pescadito. Masami me sonrió otra vez. Sentí su mirada verde acariciándome; su cabellera negra acercándose, su perfume a sandía envolviéndome. Que me lleve la chingada, dijo y luego, me besó.¹⁹

Zancudo recuerda su infancia peruana y, mediante la poesía quechua, canta el poema que muchos años atrás le enseñara otra mujer, otro amor. Existe en su actitud una necesidad de transmisión que busca evadir las fronteras geográficas, culturales y sociales y que traza una línea recta entre Celina y Masami sin que esto signifique que borre las diferencias entre una mujer y otra. El recuerdo y la experiencia se dan la mano para permitirle a Zancudo una solución de continuidad que es, al mismo tiempo, una apuesta por lo nuevo. Por otro lado, poco importa si para Masami se trata de un poema incomprendible, ya que ella no es quechuahablante, cuando existe algo que su sensibilidad ha sabido captar. Ella se enamora de lo más auténtico que existe en el personaje: las canciones y el idioma quechua, por un lado, la necesidad de ser aliviado de una pena, por otro lado. Esto la coloca en una situación privilegiada, pues ya no sólo será la mujer al lado de quien el protagonista podrá crecer como individuo, sino que también será aquella susceptible (por su pasado y su sensibilidad) de acercarse de la manera más clara al drama silencioso que éste vive.

El hecho de que en la canción que le enseñara Celina se enuncien las coordenadas – « pescadito », « me acuerdo », « te encuentro » – con las que muchos años después se identificará el protagonista, así como también se determinará su trayectoria, no deja de ser, por lo demás, significativo. Pareciera que existe una dimensión trágica en su itinerario que anticipa, desde siempre, las desgracias sucesivas que marcarían a fuego su vida. De ahí que la aparición de Masami, el inicio de la historia de amor a su lado y el aprendizaje que significa compartir el tiempo con ella le permita a Zancudo evadirse de este círculo fatalista mediante la voluntad y el deseo de seguir avanzando de cara al mañana. No obstante, la inesperada aparición de un personaje marcará un clímax en la medida en que llevará a Zancudo a tomar decisiones que le permitan seguir adelante pero con respeto por su pasado.

EL PERDÓN Y LA REDENCIÓN: ¿LA VERDAD COMO FORMA DE RECONCILIACIÓN?

En un momento preciso de su evolución novelesca, el narrador vive una revelación cuando reconoce entre los miembros de un grupo de música folklórica al asesino de su

¹⁹ U. Gutiérrez Llantoy, *op. cit.*, p. 135.

hermano, gracias a un detalle que su memoria supo guardar con mucho cuidado: « El cóndor en paracaídas, tatuado en su brazo derecho, resplandecía con un brillo azul »²⁰. Más allá de la evidente anagnórisis que este reconocimiento representa para Zancudo, y que nos coloca una vez más en el registro de la tragedia, subrayemos que esta vez se trata de otro animal, un cóndor. Señor de las alturas andinas, cazador que vuela arriba, en los cielos, el cóndor del tatuaje parece, con todo, condenado a caer. Cuando se trataba del pez abisal – el animal que identificaba al protagonista –, analizamos la fuerte carga semántica relacionada con lo « bajo » ; por eso, no podemos pasar por alto el hecho de que el cóndor – animal relacionado con el criminal – se abisme ineluctablemente en las profundidades. De este modo, ambos personajes, el victimario y su víctima, ubicados en las antípodas uno del otro, son subrepticiamente reunidos gracias a la coordenada espacial de lo « bajo ». Sin embargo, en este momento de la lectura, es un vínculo latente que todavía no emerge con toda su fuerza, como lo hará más tarde cuando se explique qué hace Celestino²¹, ese es el nombre del comando terrorista, en Japón y qué lo llevó hasta tan lejos.

Después de agredir furiosamente a Celestino, Zancudo se encuentra en prisión mientras se resuelve su caso (corre el riesgo de ser expulsado del Japón por intento de homicidio). Ironía de la historia, quien es la víctima de un individuo, de un grupo y de un sistema termina convertido en el victimario. De ahí que Zancudo, en una conversación íntima, critique abiertamente a la justicia peruana:

Le conté mi versión.

¿Cómo te sientes? – preguntó al final de mi relato.

Mal –respondí–. No sé, por años me pregunté qué había sido de la vida de esos asesinos. En lo profundo de mí deseaba que estuvieran muertos, que una bala, una bomba, una dinamita los hubiera volado en mil pedazos tanto que querían una guerra; otras veces deseaba que estuvieran muriéndose de frío en Yanamayo, pudriendose en alguna otra cárcel del Perú, o abandonados a su suerte en algún infierno de la selva. Pero ahora, saber que en todo ese tiempo, quien tiró del gatillo, quien disparó la bala que asesinó a Ariel, andaba campante, tocando quena y cantando por ahí, me ha llenado de impotencia, odio.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 88.

²¹ Otro elemento más, esta vez a nivel etimológico: « Celestino » recuerda en su alusión cromática al cielo, las alturas en las cuales el protagonista buscará evadirse. Un ejemplo entre muchos otros es el de su llegada a Lima, la ciudad capital: « El sol comenzaba a teñir el cielo de naranja y las pocas nubes que flotaban como hilos de algodón apuntando en dirección oeste, se entintaban de fucsia. A medida que ascendíamos, el norte de Lima comenzaba a divisarse como un oasis de ladrillo y cemento en medio del desierto », *ibid.* p. 100. Como vemos el ascenso es un movimiento relacionado, una vez más, con las alturas en las cuales uno podría creerse dentro del maravilloso y reconfortante paisaje de un oasis. No sólo eso, sino que también se plantea una relación con otro personaje, del cual ya hablamos: el primer amor de « Zancudo », la chica de su adolescencia, se llamaba sintomáticamente « Celina ». « Celina » → « Celestino »: del pasado idealizado al presente destruido, entre un nombre y otro se guarda la etimología pero se pierde la relación del individuo con ella.

²² *Ibid.* p. 161.

En su introducción a la compilación *El odio y el perdón en el Perú: siglos XVI al XXI*, el psicoanalista Moisés Lemlij señala que: « Un aspecto importante que acompaña al odio es la racionalización, [...] se busca la justificación del mismo para proceder a eliminar el objeto que nos mortifica »²³. En el caso de Zancudo, la racionalización de la cual nos habla Lemlij se fundamenta en su conciencia del desamparo en el que las políticas estatales han dejado a las víctimas de la violencia. Mientras que él esperaba que el asesino de su hermano estuviera muerto o purgando una pena en prisión, la realidad le enseña que este se encontraba « campante », « tocando quena » y « cantando por ahí ». El reconocer que el aparato de justicia estatal no hizo bien su trabajo, impulsa a Zancudo a hacer justicia por su cuenta, lo cual no es necesariamente gratificante pues, tal y como él lo afirma, le provoca malestar el haber remplazado a la justicia oficial, el haber realizado el deber que los representantes políticos y gubernamentales debieron ejecutar. Así, la lucidez con la que percibe lo ocurrido no sólo le lleva a actuar por su cuenta, es decir descargar su odio, sino que además le lleva a una crítica directa del aparato estatal, cuya gestión de la memoria es simplista y comodona²⁴.

Felizmente para él, Masami está a su lado para llevarlo a encontrar una solución que le permita sortear ese callejón sin salida al cual lo han llevado su memoria, el odio y la necesidad de reparación. Como ya vimos en el segundo acápite, Masami es el personaje que plantea a Zancudo la posibilidad de renovar el vínculo humano, darle un nuevo sentido, orientado hacia el futuro. En consecuencia con estas características, es ella quien le convence que acepte la entrevista que Celestino propone con el objetivo de conversar acerca de qué ocurrió realmente. En los márgenes de la justicia (peruana o japonesa), gracias a una conversación íntima que adquiere los rasgos de una confesión, Zancudo encuentra a Celestino no tanto para hacer justicia, pues ésta ya no parece ser posible, sino para escuchar al otro y, hasta donde sea posible, buscar una reconciliación, no tanto con el asesino de su hermano como con su pasado²⁵. Esto le permite a Celestino hacerse escuchar por primera vez, ante Zancudo y ante el lector, quienes

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ A esto también se hace alusión en la novela cuando se habla de la Ley de Arrepentimiento: « —¿Cómo que un arrepentido? —interrumpí.—Uno que se acogió a la Ley de Arrepentimiento—respondió Camila—. Dijo que había sido reclutado por la fuerza por los terroristas, que en 1992 él y otros más habían logrado escapar de la selva de Apurímac y se entregaron al Ejército. La Ley les cambió de nombre, de pasado; y él vino para aquí », *ibid.*, p. 164. La ley a la cual aluden los personajes fue la polémica ley 26345, ratificada por Decreto Supremo del gobierno fujimorista, la cual estipulaba que quienes colaboraban con su testimonio en la lucha contra el terrorismo podían gozar de protección estatal. De esta manera, muchos mandos militares que participaron en diversas masacres, como es el caso de Celestino en la novela, se vieron condenados de una parte o de toda su pena y fueron enviados al extranjero para que pudieran « comenzar una nueva vida ».

²⁵ En ese sentido es sintomático que en un par de ocasiones, Zancudo interpele a su pasado mediante la « charla » con el recuerdo de su hermano: « ¿Qué hago Ariel? ¿Qué habrías hecho tú si el muerto fuera yo? ¿Lo habrías dejado ir así nomás? ¿Habrías vengado mi muerte? ¿Habrías terminado de matar a aquel sujeto? Qué cruz tan pesada es todo esto, Ariel, qué martirio interminable esto de vivir recordando a nuestra familia; qué vacío esto de haber quedado sin ustedes. Ya no puedo más. Estos días de recordarte, de pensar en papá y mamá. Ya no puedo más ». *ibid.*, p. 167. Resulta interesante descubrir en la cita que « Zancudo » se debate entre el « deber » (ser fiel al recuerdo de su

descubren atónitos la trayectoria vital que lo llevó a ser un músico folklórico en un país como el Japón, donde nadie parece interesarse por él:

Uno por uno, a cuchillazos, acabaron con todos los adultos. No valen ni una bala, terrucos de mierda. A cuchillazos los mataron cuando nadie ahí era terrucho. A mi mamá, sin que pueda gritar porque le había amarrado la boca, la mataron delante de mis ojos. A mi papá, cuando estaba suplicando que no me hagan eso, que me lleven al otro lado, el jefe lo cogió de una oreja y se la cortó. ¿Quieres vivir?, le preguntó. Sí, dijo mi papá. Entonces cómete tu oreja; y mi papá se comió su oreja calladito. Luego igualito lo mataron. Clarito me acuerdo. Clarito.²⁶

Según su desgarrador testimonio, Celestino también es una víctima de la violencia. De hecho, él no se hizo terrorista por convicción ideológica, sino que lo convirtieron en terrorista, obligándolo a renunciar a lo que más quería, es decir a su familia. Otro elemento que reúne a Zancudo con Celestino: ambos vieron a sus seres queridos (uno su hermano, el otro su familia entera) ser asesinados por mandos terroristas. No obstante, entre uno y otro se plantea una diferencia primordial pues si bien Zancudo alcanzó a huir aquella noche en que asesinaron a su hermano, Celestino no corrió la misma suerte ya que fue cominado a acompañar a los terroristas, quienes, de ese modo, lo convirtieron en uno de los suyos, destruyendo lentamente lo que de humanidad quedaba en él. Cuando el criminal se descubre como un sujeto a quien la mala suerte no le permitió evadirse, un sujeto que también es una víctima de aquella violencia irracional que sometió a todos los peruanos; entonces, la necesidad de justicia, tal y como la anhela Zancudo, no parece encontrar razón de ser. La situación de Zancudo inicialmente superior en términos morales, se ve relativizada frente a una desgracia para la cual no existe posibilidad de encontrar un verdadero culpable. Incluso nos animaríamos a decir que se descubre como alguien inferior puesto que la desgracia de Celestino fue más radical, no le dejó ningún familiar vivo, lo condenó a agruparse con quienes asesinaron lo que más amaba. ¿Cómo interpelar y castigar a quien no sólo ha vivido un drama parecido, por lo tanto una víctima más, sino que además no ha tenido la suerte de escapar y, de esa manera, mantenerse limpio?

No es casual que el padre de Celestino se haya comido la oreja. Como es evidente, esta anécdota macabra representa bastante bien el accionar sanguinario de los terroristas; al mismo tiempo, en el contexto de la confidencia que reúne a Zancudo con Celestino, sugeriría la imposibilidad de escuchar y, en consecuencia, la condena a no saber. Los terroristas parecieran obligar al padre de Celestino a devorar su oreja como si la violencia exigiera el silencio alrededor de su accionar, condición que permitiría su despliegue exitoso en la medida en que no existiría posibilidad de transmisión y, por

hermano y vengarlo), caracterizado como sacrificio, y el « querer », es decir, despojarse del peso del pasado para poder finalmente vivir.

²⁶ *Ibid.*, p. 193.

lo tanto, de justicia. No obstante, muchos años después, gracias al poder liberador de la palabra, Celestino accede a darle forma a su recuerdo y a poder transmitirlo a otras orejas, otros oídos que los suyos, precisamente los de su víctima, quien a partir de ese momento comulgará con su (com)pasión. De hecho, se trata de eso, según el planteamiento propuesto por la novela: la formulación mediante la palabra reduce la violencia y el horror del pasado, insuflándoles la humanidad propia del altruismo y la empatía. Así, el lenguaje se eleva entre los dos personajes para, con su poder evocador y purificador, tender los puentes que las acciones políticas torpe e inútilmente han intentado establecer.

Eso sí, las consecuencias no son las mismas pues si bien uno parece condenado a seguir cayendo, el otro ya se encontraría listo para la redención, tal y como se sugiere al final de su intercambio:

¿Sabes cuál es mi condena? —preguntó luego mirándome a los ojos.

No dije nada.

— Mi condena está aquí —dijo poniendo el dedo índice en el entrecejo—. El infierno está aquí. Aquí se aparecen las caras de la gente que me obligaron a matar, aquí escucho sus voces, sus llantos, sus gritos. Crucé el océano, llegué hasta aquí creyendo que así me libraría de todo, pero ya ves: no sólo tú me encontraste, sino que nada cambió. Desde los doce años, desde la primera vez que me obligaron a ver cómo matan a la gente, que me obligaron a matar, no ha habido noche en que no haya dormido con esas voces en mi cabeza. No ha habido una sola noche que no haya soñado con sus fantasmas, una sola noche que no haya podido dormir en paz. Ese es mi infierno, esa es mi condena.²⁷

Forzado a vivir en el infierno de su memoria, Celestino será la víctima total en la ficción novelesca. Poco importa si cambia de espacio, ocupación o idioma cuando la memoria sabrá arreglárselas para darle el alcance en cualquier momento y lugar pues el recuerdo de lo horrible vive adentro de él. De asesino a víctima, la situación de Celestino encontrará finalmente un componente pedagógico cuando se la compara con la de Zancudo, quien descubre frente a sí el riesgo que había corrido sin advertirlo; es decir, el vivir encerrado de por vida dentro del recuerdo. Por eso que, una vez efectuado el descubrimiento de que no hay nada más que vengar, que lo mejor es abrirle los brazos al futuro, Zancudo deje finalmente partir a Celestino, mártir de una sociedad en crisis, pero al mismo tiempo salvador involuntario del protagonista. Casi al final de la novela, Zancudo es liberado por el mismo personaje que lo condenó; de ese modo, parece que el círculo se cierra gracias a la conversación entre ambos personajes, los descubrimientos que ésta permite y el perdón que se desprende de ella.

Es bajo esta óptica como ha de ser interpretado el final de la novela, cuando Zancudo regresa finalmente a su pueblo Samaylla («descansa ya» en quechua), pero esta vez

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

acompañado de Masami. Si alguna vez su padre le dijera que el regreso no era lo conveniente cuando aún había cuentas pendientes, entonces el mandato paterno encuentra resolución una vez que regresa a su tierra, no solo y fracasado sino acompañado nada menos que de la mujer a la que ama. No regresa, por lo demás, en cualquier momento sino en un día de fiesta: el día de los muertos. Así, se subraya la necesidad ritual y vital de rendirles honor a los muertos, mediante un duelo que no impide al personaje continuar con su vida. Puente que se proyecta hacia el futuro pero uniendo presente con pasado, la memoria ha encontrado finalmente una mejor formulación, una manera más enriquecedora de ser para el individuo. Finalmente, los dos grandes espacios de la novela son reunidos (el Perú y el Japón), ya no por comparaciones espaciales, ni recuerdos, sino de forma radical mediante la presencia de Zancudo y Masami en el pueblo que alguna vez conociera la violencia asesina pero que gracias al tiempo, la compasión y la voluntad de salir adelante parece alcanzar una segunda oportunidad. La novela se cierra entonces con un final abierto, ya que no conocemos qué es de los personajes una vez en el Perú; no obstante, los lectores ya sabemos que Ulises ha finalmente regresado a Ítaca, convertido en un hombre nuevo.

CONCLUSIONES

El investigador Víctor Peralta Ruíz afirma en su artículo *La ira política en la memoria histórica: Sendero Luminoso y la Comisión de la Verdad y Reconciliación* que: « Tras varios años desde que la población peruana conoció el informe final de la CVR, el asunto relacionado con la puesta en práctica de sus recomendaciones se encamina hacia un futuro incierto »²⁸. En otros términos, la palabra escrita, bajo forma de *Informe*, es acogida con irritación por una parte de la sociedad peruana, aquella que no quiere recordar, porque le resulta muy doloroso o demasiado incómodo, tanto el pasado como el papel que desempeñó en él. Ese esfuerzo que la memoria supone y exige habría terminado confrontado con intereses específicos y orgullos susceptibles. El compromiso con la memoria se resolvería, en ese sentido, en una atenuación, si es que no extinción, de los objetivos propuestos en el *Informe Final* por una sociedad que, de un modo o de otro, se niega a reflexionar con respecto de su pasado. De ahí que otro tipo de escritura, la ficcional, aparezca para llevar a los lectores aquello que, pese a su compromiso, el *Informe Final* no ha podido transmitir, por desidia o interés del Estado; es decir, el drama de las víctimas, la complejidad del fenómeno, la necesidad de hacer un ejercicio de memoria por razones morales pero también por motivos sociales, nacionales. Lo mismo que Zancudo, la sociedad peruana necesitaría recordar para reconciliarse consigo misma y poder asumir una perspectiva humana de desarrollo. Ahí donde no llegan otros documentos, la ficción novelesca peruana hace emerger el pasado, desde las profundidades del olvido, voluntario o no, con la necesidad de entregárselas una verdad

²⁸ V. Peralta, « La ira política e la memoria histórica. Sendero Luminoso y la Comisión de la Verdad y Reconciliación », en *El odio y el perdón en el Perú. Siglos XVI al XXI*, textos reunidos por C. Rosas Lauro, Lima, PUCP, 2009, p. 336.

literaria que, coincidentemente, también es histórica, no tanto por su facticidad como por su actualidad e impostergable urgencia.

En este contexto, la novela *Ojos de pez abisal* renueva con riqueza estética y conciencia política el valor y el accionar del discurso literario. Mediante analogías e imágenes de diverso orden y alcance le entrega un carácter particular a la memoria que no solo plantea un conflicto individual sino que también implica una dimensión moral colectiva que no se contenta con interpelar el caso peruano; antes bien, gracias al personaje de Masami y su relación con Zancudo, alcanza resonancias globales. La tragedia de Nagasaki es evocada de manera oblicua para mostrar, por medio del paralelo, la manera en que otras sociedades supieron levantarse con dignidad, perdonando a los culpables, sin que esto signifique olvido o amnesia (los cuales serían nocivos en la medida en que permitirían la repetición de las desgracias). Así, el conflicto con el pasado es un problema humano cuya solución debe buscarse en el contacto con los otros mediante el amor (Masami) y el perdón (Celestino). Gracias al amor y el perdón, el individuo adquiere un sentido para consigo mismo y con los demás. Si la sociedad peruana todavía no alcanza la reconciliación con todos y cada uno de los individuos que la componen, víctimas de una violencia que busca los márgenes de la memoria y la justicia, es entre otras cosas porque le da la espalda a un discurso como el ficcional, en el cual se entrelazan la memoria con el perdón, otorgándoles una trascendencia reveladora.

Filmer la mémoire d'une expérience historique ?
À propos de la guérilla antifranquiste de Léon-Galice
(1936-1952)

ODETTE MARTINEZ-MALER

Université Montpellier III

251

ABSTRACT

The article addresses the question of the relationship between documentaries and how to pass on what it meant to be a resistant belonging to the anti-Franco guérilla in Léon, Galicia from 1936 to 1952. Bearing in mind that there are no audiovisual testimonies of the event from that time, the article provides an analysis of the ways documentary films produced between 1980 and 2013 have tried to represent the witnesses in a political context in which their memories have been marginalized.

The article looks into the ways the films staged and shot by witnesses have enabled them to conjure up their own life stories and how they have gone through History. It focuses on how the specific film form they chose has enabled the documentaries to convey memories that are diverse, less visible/ underground or even dissonant. However, it also shows that documentaries - whether ordered or propaganda - may eventually lead to the erasing of the memories of those people having experienced resistance, or at least to their being oversimplified or mythified.

Keywords: Life stories, testimonies, memories, resistance, anti-Franco guérilla, Francoism, documentary films, aesthetic, political and cultural history

RÉSUMÉ

L'article pose le problème des relations entre le cinéma documentaire et la transmission de l'expérience résistante, dans ce cas liée à la guérilla antifranquiste de Léon-Galice (1936-1952). Rappelant qu'il n'existe aucune trace audiovisuelle contemporaine de l'événement, il analyse comment les films documentaires produits entre 1980 et 2013 ont tenté de représenter les témoins, dans un contexte politique où la mémoire de ces derniers a été marginalisée.

Il examine comment les mises en scène filmiques des témoins ont donné accès au récit personnel de l'expérience sensible de l'Histoire qu'ils ont vécue. Il examine comment les formes cinématographiques choisies ont permis aux films documentaires de participer au travail de ces mémoires plurielles, mineures voire dissonantes. Mais il montre aussi

que les documentaires, lorsqu'ils sont assujettis à des logiques de commande ou de propagande, contribuent à construire une mémoire audiovisuelle qui conduit à l'effacement, à la simplification ou à la mythification de ces expériences de résistance.

Mots-clés : récits, témoignages, mémoire, résistance, guérilla antifranquiste, franquisme, cinéma documentaire, histoire culturelle, esthétique et politique

RESUMEN

El artículo plantea el problema de las relaciones entre el cine documental y la transmisión de la experiencia resistente, en este caso vinculada a la guerrilla antifranquista de León Galicia (1936-1952). Recordando que no existen huellas audiovisuales contemporáneas de los hechos, el artículo analiza cómo los documentales producidos entre 1980 y 2013 intentaron representar a los testigos, en un contexto político que marginalizó sus memorias. Examina cómo las puestas en escena fílmicas de esos testigos dieron espacio al relato personal de la experiencia sensible de la historia que han vivido. Examina cómo las formas cinematográficas elegidas permitieron que los documentales participaran en el trabajo de esas memorias plurales, minoradas, disonantes. Pero muestra también que los documentales, cuando dependen de lógicas de encargo comercial o propagandístico, contribuyen a la construcción de una memoria audiovisual que conduce a ocultar, a simplificar o a mitificar esas experiencias de resistencia.

Palabras clave: Relatos, testimonios, memoria, resistencia, guerrilla antifranquista , cine documental, historia cultural, estética y política

Dans quelle mesure et sous quelles formes le cinéma documentaire peut-il transmettre non seulement un passé qu'il s'efforcerait éventuellement de reconstituer, mais encore une expérience vécue et remémorée ? C'est cette question que nous voudrions examiner à partir de quelques films consacrés à l'histoire et à la mémoire de la guérilla qui, en Léon-Galice, s'est poursuivie de 1936 à 1951¹. Dans ce cas, le cinéma a été confronté au double défi de représenter un passé refoulé et effacé.

ENFOISSEMENTS ET FICTIONS

De la résistance armée de l'après-guerre civile qui, dans toutes les régions d'Espagne, a mobilisé entre 5 000 et 6 000 hommes et femmes en armes et plus de 20 000 agents

¹ Rappelons que, suite au coup d'état militaire de Franco, des groupes de guérilla —surgis spontanément, dès 1936, dans les zones tombées aux mains des franquistes— ont maintenu des réseaux de lutte armée soutenus par la population civile jusqu'à la fin des années 50. Voir sur la guérilla dans le Nord-Ouest : S. Serrano *La Guerrilla antifranquista en León (1936-1951)*, Junta de Castilla y León, Siglo XXI de España Editores, 1986 ; et *La crónica de los últimos guerrilleros leoneses 1947-1951*, Valladolid, ed. Ámbito, 1989. Ces ouvrages abordent les deux phases de cette guérilla : celle de la Fédération de Léon - Galice 1942-46, et celle de l'*Ejército Guerrillero 1947-1951*. Je me permets de renvoyer aussi à ma thèse de doctorat *Témoignages oraux et transmissions des mémoires La guérilla antifranquiste de León Galice (1936-1951)*, soutenue à l'Université de Paris Ouest en 2012, non publiée et consultable à la BDIC.

de liaison, il n'est resté, pendant longtemps, aucune trace ou presque dans le récit officiel de l'État et des partis politiques espagnols. Et la légitimité politique de cette lutte armée n'a fait, pendant longtemps, l'objet d'aucune reconnaissance institutionnelle. Aujourd'hui encore, alors que le Congrès des députés a voté à l'unanimité, en novembre 2002, la condamnation du coup d'État franquiste, les sentences prononcées par les tribunaux militaires de la dictature contre les membres de ces guérillas ne sont pas annulées : paradoxalement, ces derniers sont toujours, juridiquement, considérés comme des « terroristes », suivant la qualification que leur imposèrent, autrefois, les autorités franquistes chargées de leur répression². C'est assez dire que les mises en récits des témoins et les écritures filmiques de cette guérilla, fictions et documentaire confondus, s'inscrivent dans une histoire de la mémoire qui reste conflictuelle et que la représentation qu'elles donnent de l'expérience résistante s'élabore au sein d'une lutte d'images et de mots dont les enjeux politiques restent encore brûlants.

De surcroît, les réalisateurs ont dû évoquer l'expérience des résistants en l'absence de traces visuelles contemporaines de l'engagement de ces derniers. Comment le cinéma documentaire peut-il affronter le refoulement de ce passé, quand il est confronté à cette forme particulière d'effacement ? En effet, la spécificité des formes de lutte –ici des guérillas clandestines, mobiles– a interdit toute production d'images mécaniques, fixes ou mouvantes. Dès lors, il n'y a pas ou peu de traces visuelles, autres que celles qui furent produites par les forces de répression de la dictature. Encore se limitent-elles aux photographies anthropométriques des combattants capturés ou aux images de leurs cadavres. Si des photographies de résistants existent pourtant, c'est sans commune mesure avec ce qui se produisit durant la guerre civile où les organes de propagandes nationalistes ou bien républicains, les photo-reportages des médias internationaux, les films amateurs et les albums photographiques privés des combattants ont permis, selon des perspectives diverses, une construction médiatique ou mémorielle de l'événement qu'il se déroule sur le front ou à l'arrière³.

Dans ces conditions, on peut aisément comprendre pourquoi, études historiques mises à part⁴, les acteurs et témoins de cette lutte armée n'ont figuré longtemps dans l'imagination, que sous forme de *traces indirectes* et pourquoi c'est la fiction –littéraire ou cinématographique– qui a d'abord pris en charge et transmis la représentation de la guérilla⁵.

² La question de l'impunité des crimes franquistes liés à celle-ci reste toujours posée et les associations de victimes du terrorisme d'État qui se déploya alors réclament toujours des commissions de vérité et de justice.

³ V. Sánchez Biosca, R. Tranche, *El pasado es el destino : propaganda y cine del bando nacional*, Madrid, Cátedra, Filmoteca española, DL 2011.

⁴ La publication des récits personnels de guérilleros, journaux intimes ou témoignages rétrospectifs est tardive, elle ne se développe que vers 2000.

⁵ J. Llamazares, *Luna de lobos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1985.

Dans le contexte des années 50-60, alors que la question de la lutte armée antifranquiste et celle de sa répression ne sont pas encore sorties du champ politique et militaire⁶, la représentation de la guérilla au cinéma est étroitement liée au discours de propagande sur la « paix franquiste ». Dès lors, les figures de guérilleros sont, soit des figures de bandits, de truands cyniques que de « vertueux phalangistes » tentent d'éliminer au terme d'une « héroïque croisade »⁷, soit des figures de vaincus, récalcitrants, nostalgiques ou revanchards qui transportent, dans l'Espagne de l'après-guerre civile, les fantômes de l'affrontement « fraticide » comme l'indiquent les cartons qui encadrent la fable des films⁸. Ces fantômes de lumière que le cinéma fixe sur l'écran témoignent de la persistance des images policières des guérilleros dans l'imaginaire social. Ils soulignent surtout comment s'impose aux réalisateurs qui soutiennent la mémoire franquiste, la nécessité, pour entrer dans la modernité d'une nation européenne et pacifiée, d'exorciser rituellement ces « revenants » historiques, voire de les remettre symboliquement à mort pour en finir avec un passé qui, semble-t-il, « ne passe pas », mais aussi avec un présent encore brûlant qui échappe. À cette légende noire des *bandoleros*, entretenue par le cinéma de croisade des années 50, succèdent, dès les années 70, des figures cinématographiques plus complexes des résistants qui donnent peu à peu accès à une autre mémoire sociale, sensible et politique de leur combat⁹. Si les films de Víctor Erice ou de Manuel Gutiérrez Aragón mettent en images des personnages énigmatiques ou mythiques, pris dans des regards d'enfants et de femmes sur les guérilleros, les films de Mario Camus, de Julio Sánchez Valdés, de Félix Sancho Gracia, de Montxo Armendáriz nous placent, en partie, du point de vue des agents de liaison ou des guérilleros eux-mêmes figurés par la fiction : acte d'écriture décisif en ce qu'il réintroduit dans le champ de notre regard, le symbole de ce qui, présent dans la mémoire sensible et populaire, avait été mis hors champ de l'espace public ou bien traité à l'écran sur le registre de l'exception criminelle, de l'extraordinaire ou du monstrueux. Reste que, si ces films évoquent une certaine mémoire de la résistance, ce n'est pas celle des résistants eux-mêmes mais bien celle de réalisateurs nés dans les années 40 et soucieux d'opposer

⁶ Rappelons que Quico Sabaté et Ramón Vila Capdevila, Caracremada, militants anarcho-syndicalistes, meurent respectivement en 1960 et en 1963 et que José Castro Veiga, O Piloto guérillero la III^a Agrupación (Lugo) après 1945, est tué en 1968.

⁷ Nous renvoyons ici à *Torrepartida* de Pedro Lazaga, produit en 1956 par Santos Alcocer producciones cinematográficas ; à *Dos caminos* d'Arturo Ruiz-Castillo réalisé en 1954 ou encore à *La paz empieza nunca de León Klimovsky*, réalisé en 1960 (d'après un roman d'Emilio Romero, publié 1957) produit par Jesús Saiz PC CIFESA Producción.

⁸ Voir le film de Fred Zinnemann, *Y llegó el día de la venganza* écrit à partir de la vie de Quico Sabaté, produit en 1964 par Columbia Pictures, par Alexandre Tauner et Fred Zinneman.

⁹ Nous renvoyons aux films de Víctor Erice *El Espíritu de la colmena*, (produit en 1973 par Elías Querejeta), de Pedro Olea *Pim, pam, pum... ¡Fuego!*, (produit en 1975 par José Frade, Producciones Cinematográficas, SA) de Manuel Gutiérrez Aragón *El corazón del bosque* (produit en 1978) de Mario Camus, *Los Días del pasado* (produit en 1978 par Production Impala) de Julio Sánchez Valdés *Luna de Lobos* à partir du roman de Julio Llamazares (produit en 1987 par José Luis Olazoila), de Félix Sancho Gracia *Huidos* (produit en 1992 par S.G. Producciones Cinematográfica) et de Montxo Armendáriz *Silencio roto* (produit en 2001 par Puy Oria).

aux icônes négatives du « cinéma de croisade » mais aussi aux images mythiques de la résistance, la trace d'une défaite et d'un effacement. Or, si les films de fiction font passer de l'histoire et transmettent des mémoires de la guérilla, ils ne relaient qu'indirectement les témoignages des résistants : ces derniers sont utilisés comme d'éventuels matériaux à transposer à partir du point de vue des réalisateurs. Et la symbolisation cinématographique des guérilleros réels s'accommode finalement de leur effacement en tant que sujets politiques, sur la scène mémorielle du présent : elle laisse en friche la question de l'attestation qui est propre au pacte testimonial. En effet, la figuration d'un objet ou d'un épisode historique n'est en rien synonyme d'un acte d'attestation d'une expérience personnelle de l'histoire qui, lui, suppose toujours un sujet d'énonciation et la possibilité d'une adresse. Le témoignage en tant qu'événement de langage et serment de vérité relève moins du contenu du message que de la position d'énonciation.

Pour accéder à la mémoire des résistants eux-mêmes, la présence des acteurs et des témoins de la guérilla offrant à l'écran les récits rétrospectifs et subjectifs de leur expérience d'antan, devient dès lors décisive. C'est pourquoi, négligeant ici l'analyse détaillée des films de fiction, nous nous interrogerons sélectivement sur la place que les documentaires accordent à la parole et au corps filmés de ces témoins, en n'abordant ces films qu'en tant qu'ils sont des indices et des agents du refoulement ou de la transmission de leurs mémoires de résistance. Or l'usage des témoignages au cinéma invite à réfléchir sur la valeur accordée à la notion d'expérience : à ce qui ne peut être un simple objet d'information ou de représentation et ne peut être approché que dans une transmission partielle qui engage le destinataire pris à témoin¹⁰. Les réalisateurs portent-ils à l'écran l'image de sujets particuliers mus par des projets politiques et empreints d'émotions, de souvenirs et d'imaginaires singuliers ? Tentent-ils de transmettre le récit d'une expérience personnelle et sensible de l'histoire (en particulier celle de la violence assumée et subie) qui donnerait à voir et à entendre ce que le discours historien ne prendrait que difficilement en charge ; à faire entendre leurs témoignages en tant que témoignages ? Quels choix formels, quels régimes de narration guident ces mises en scènes des témoins résistants à l'écran ? Comment ces choix –indissolublement esthétiques et politiques– opèrent-il ici un « partage du sensible »¹¹ susceptible de rendre audibles les voix de ceux que la représentation politique avait exclus vers des marges d'invisibilité, ou bien de les maintenir hors champ ou encore d'en recouvrir la trace sous le poids de figures imposées ? Quelles mises en forme filmiques construisent ou dé-construisent ces figures pour faire entendre la singularité de paroles souvent ravalées au rang de l'insignifiance ?

On aurait tort de penser que les films documentaires, sans préjuger de leurs autres qualités, donnent « naturellement » et par le simple fait qu'ils sont des écritures du « réel »,

¹⁰ Voir à ce propos, W. Benjamin « Le conteur » dans *Expérience et pauvreté*, Paris, éditions Payot, 2011.

¹¹ J. Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000.

un espace d'expression et de transmission aux témoignages en tant que témoignages. Récits d'une expérience passée qui réactive le présent et récits d'une expérience présente qui réactive le passé, les documentaires historiques n'en restent pas moins des constructions qui paradoxalement peuvent aussi effacer ces témoins à qui ils semblent donner la parole. Et, *a contrario*, on est en droit de se demander si la fiction n'est pas parfois plus fidèle à la *vérité morale* de l'expérience historique des résistants que certaines représentations documentaires soucieuses pourtant d'*exactitude factuelle*.

TÉMOINS OU FIGURANTS ?

256

En effet, s'il arrive que les fictions transposent des témoignages pour créer des personnages, certains documentaires utilisent les témoins comme des figures d'illustration ou de caution, voire d'habillage, d'un discours préexistant, les réduisant peu ou prou à mimer des « types » vidés d'épaisseur sensible ou des porte-paroles abstraits de discours mémoire figés. C'est un peu ce qui s'est produit lors de la première apparition des résistants à l'écran des trois guérilleros fondateurs de la Fédération de guérillas de Léon-Galice (Marcelino Villanueva *Gafas*, Mario Morán et César Ríos) en 1980, dans le cadre d'un reportage lié à l'émission « *Vivir cada día* » produite par TVE¹². La mise en scène du retour des trois résistants exilés en Argentine, au Mexique et en France, sur les lieux de leur jeunesse et de leurs combats dans le Nord-Ouest de l'Espagne, était en effet traitée par le réalisateur de l'émission, et le scénariste Carlos Reigosa sur un mode anecdotique ; les paroles et les actes des trois guérilleros étaient scénarisés dans un dispositif qui confinait parfois ces derniers au rôle de figurants de leur propre rôle. Alors que l'événement tenait tout entier à l'apparition de ces derniers dans un média public, l'impact et la densité humaine de leur parole, au-delà de sa fonction d'attestation, s'en sont trouvés en partie désamorcés.

Les dispositifs narratifs que les réalisateurs mettent en place et, en particulier, le rapport que ces derniers établissent entre les témoignages filmés et des discours d'expertise qui font autorité peuvent se traduire par une neutralisation partielle du potentiel de transmission des témoignages. Comme on va le voir, les films qui, à la suite de ce premier documentaire, tentent de donner accès aux mémoires des résistants sont généralement construits comme des enquêtes où alternent un « récit historien », assumé par un narrateur présent à l'écran ou en *voix off*, et la parole filmée de témoins, utilisés en tant qu'informateurs. Généralement filmés en plan américain, chez eux ou sur les lieux de la guérilla, ces derniers viennent légitimer à tour de rôle le récit autorisé du narrateur central ; ils interviennent dans un dispositif polyphonique où leurs paroles sont traitées comme des sources orales, relativement interchangeables, reliées à d'autres sources

¹² Sur ce reportage, voir C. Reigosa, journaliste de l'agence EFE, auteur de plusieurs ouvrages sur la guérilla de León-Galice, *El regreso de los maquis*, ed Júcar, 1992.

classiques (telles que les archives militaires, les archives filmiques et la presse écrite) destinées à les contextualiser.

C'est le cas de *O Maquis en Galicia*, réalisé en 1995 par Alfonso Arteseros, pour la Télévision de Galicia, qui donne la parole à plusieurs guérilleros (Manuel Zapico, Pedro Juan, Francisco Martínez López), sur les lieux de leurs combats. Ou encore de films tels que *El hombre que murió dos veces* (sous-titré *Girón el fin de la primera guerrilla antifranquista*) réalisé par Daniel Álvarez et Iñaki Pinedo qui retrace la vie de Manuel Girón dans les montagnes du Bierzo, de la Cabrera, et la *Sierra del Eje*¹³. C'est encore le cas de « *El canto del buho* » réalisé en 2002 par Alfonso Domingo¹⁴. Dans ce documentaire, les témoins interviewés, cadrés en plan américain dans des espaces interchangeables, viennent cautionner et illustrer, au même titre que les images d'archives, le discours du réalisateur, d'historiens ou de journalistes comme Secundino Serrano et Carlos Reigosa qui, en *in* et en *off*, ordonnent une lecture du passé. La mise en scène des témoins et la neutralisation de leur espace personnel d'énonciation dissocient le passé évoqué du présent de son évocation : c'est-à-dire du présent de leur mémoire. Paradoxe : si l'écriture documentaire semble construire un espace de visibilité pour les résistants, il arrive que la singularité de leur mémoire soit, dans le même temps, oblidérée, car informer sur des faits avérés ne suffit pas à rendre sensible pour d'autres le caractère unique d'une expérience vécue de la résistance¹⁵.

L'exposition médiatique des témoins peut ainsi faire écran à la transmission de leurs mémoires vivantes : surtout quand les témoins sont filmés dans des poses folkloriques où la singularité de leur présence disparaît sous le poids des clichés et des figures imposées par les cahiers des charges des différentes chaînes de télévision. Ainsi, dans le film d'Alfonso Domingo *Los del monte*, réalisé en 2006 pour la télévision¹⁶, Angela Losada, agent de liaison de la guérilla de Manuel Girón, est littéralement « mise en scène » dans une pose pittoresque de paysanne portant son panier, sur fond de soleil couchant. Dans ce stéréotype imposé par une logique ornementale et peut-être commerciale, que devient le corps d'Angela ? Que devient le corps de cette femme résistante marqué par la lutte et les années de prison qui ont suivi la clandestinité¹⁷. La frontière qui sépare la fiction et l'écriture documentaire devient alors ténue : la scénarisation des séquences

¹³ Produit par Tomás Martínez, Armonia film 2004.

¹⁴ L'auteur-réalisateur de ce film, produit par Argemantos Producción, est l'auteur de *El canto del Búho. La vida en el monte de los guerrilleros antifranquistas*, publié en 2002 aux éditions Oberon.

¹⁵ Rosine Crémieux, *La traîne sauvage*, Paris, éditions Flammarion, 1999.

¹⁶ Ce projet dirigé par Manuel Gutiérrez Aragón recourt aux mêmes procédés que *El canto del búho*. Dans le volet qui concerne la guérilla de Léon-Galice, la narration assurée par la voix off du réalisateur est soutenue par les interventions de journalistes (Antonio Gurriarán), d'historiens spécialistes (Secundino Serrano, Jesús Núñez Wencesado Álvarez Oblanca)

¹⁷ Les témoignages oraux d'Angela Losada, fille de la guérillera Alpidia Moral, tuée dans un combat en 1949 par la *brigadilla*, sont consultables au service audiovisuel de la BDIC.

de témoignages, déjà évoquée à propos des films commentés plus haut, n'est-elle pas l'ébauche du docu-fiction ?

SIMULATIONS ET SIMULACRES

Parallèlement au travail de reconstitution qui, à sa façon, porte témoignage de l'interdit de mémoire puis de la transgression de ce dernier –se développent des écritures filmiques qui saturent la vue du spectateur et figent le travail de mémoire en effaçant artificiellement la distance du temps et la dimension de l'absence qui sont liées à l'évocation d'un passé par définition disparu. Ces écritures tentent de compenser par la « fictionalisation » de scènes de guérilla l'absence d'images due à la clandestinité. Ce faisant, elles escamotent le pouvoir d'évocation de la parole des témoins encore vivants ; et cela alors même que la question de la reconnaissance politique des ex-guérilleros et de leur requalification dans l'espace public en tant que « combattants pour la liberté » n'est pas encore acquise¹⁸. Elles substituent au désir de connaissance d'un passé disparu –que pourrait éveiller la voix des témoins– la jouissance d'un simulacre qui ne prend pas le risque de la fiction.

Le film *Bandoleiros o guerilleiros*, réalisé en 2007 par José A. Sanmartín¹⁹ offre un exemple de cette tendance, par ailleurs assez répandue²⁰. À l'intérieur d'un cadre didactique, les propos d'historiens tels que Harmut Heine ou Xesús Alonso Montero et du journaliste Carlos Reigosa experts ou encore ceux de témoins tels que Camilo de Dios sont systématiquement illustrés par des scènettes schématiques jouées par des acteurs. S'il suit un ordre chronologique, le montage des séquences d'interviews est guidé par l'évocation des guérilleros qui ont été élevés à la catégorie de héros mythiques (Curuxás, Enriqueta Otero, Luis Trigo O Gardarriós, Antonio Seoane Ramos, Gayoso, Manuel Ponte, Rocesvinto et Guillermo Morán, Foucellas, *O Piloto*, Manuel Girón). De surcroît, à intervalles réguliers, dans l'interstice des paroles filmées des témoins, défilent sur l'écran, de façon muette, des figurants supposés représenter les anciens guérilleros : on les voit ainsi marcher sur des sentiers de montagnes, rencontrer des paysans-agents de liaison folklorisés à l'extrême, livrer des combats imaginaires, tomber, crier, saigner, mourir. Alternant avec des archives filmiques, des lettres, des « Unes » de journaux ou des photographies et mises sur le même plan, ces séquences fictionnelles figurent des scènes de tortures minutieusement reconstituées, des assassinats ou des exécutions par le garrot. Cette logique d'illustration du docu-fiction va jusqu'à superposer, dans

¹⁸ La requalification des guérilleros comme « combattants pour la liberté » a lieu au Congrès des députés en 2001. Mais, comme on l'a rappelé plus haut, les sentences prononcées à leur encontre par les tribunaux de la dictature n'ont pas été annulées.

¹⁹ Produit en 2007 par María Luisa Padrón Lorenzo, avec une aide importante de la *Xunta de Galicia*.

²⁰ On peut citer à cet égard le film de Pau Vergara et Santi Vedri Remedios Montero (membre de la guérilla du Levante AGLA) *Memorias de una guerrillera*, écrit par Pau Vergara et Alfons Cervera, réalisé par Santi Vedri, Maltes Producción, 2007.

le même plan, la tête du témoin parlant réduite en médaillon et la scène fictionnée : comme si la voix et le corps du témoin, en quelque sorte annexés par le simulacre, ne suffisaient plus à transmettre quoi que ce soit, mais étaient cependant requis en tant qu'instruments de validation. On est bien loin ici d'une démarche qui placerait le témoin au centre d'un dispositif visant à donner aux spectateurs l'accès à son point de vue sur son passé vécu. Dans ce film de José A. Sanmartín, les médaillons fictionnels ne se déploient pas sous forme d'une intrigue qui donnerait corps à des personnages ; ils ne servent que d'habillage redondant. Que donne-t-on à voir ici et à entendre du présent de la pluralité, de la fragilité et de la conflictivité des mémoires de cette guérilla de Léon-Galice ? Certes, ce type d'écriture vise moins à explorer les traces lacunaires de cette guérilla dans les mémoires de ceux qui la vécurent qu'à « reconstituer » un semblant uniforme et anonyme de passé. Mais le réalisateur de ce film construit aussi une certaine mémoire audiovisuelle. Il privilégie les signes conventionnels de l'action militaire et de la mise à mort des combattants. Il opte pour la mise en spectacle des « grandes figures » de la guérilla. De cette guerre irrégulière où pourtant le front n'était nulle part et la violence partout, il ne montre que des maquisards militarisés au détriment de ce qui ferait sentir l'ancrage social de la lutte armée et mettrait en lumière l'invisibilité historique de sa dimension féminine. Il construit des figures de héros et de victimes alors que la parole des témoins vivants, plus ambivalente, semble n'être qu'auxiliaire. Ce parti-pris d'héroïsation légendaire et de mise en récit victimaire de l'expérience résistante correspond aux catégories de narration les plus attendues et entre en résonnance avec les attentes culturelles et sociales²¹. Or il est à l'opposé de ce que tentent de faire quelquefois certains témoins lorsque, dans le chantier ininterrompu et ouvert de leur mémoire, ils cherchent à requalifier leur guérilla comme une réalité complexe, en partie encore opaque à leurs propres yeux.

La logique qui amène des réalisateurs de films consacrés à la guérilla à recourir à ce type d'artefacts trouve à se justifier par la nature même de ce qui est représenté : la clandestinité d'une guerre irrégulière privée d'images ; l'épreuve physique de l'action armée, la part d'obscurité tragique de la violence résistante. Les archives classiques, le discours rationnel des historiens, le corps vieux et la parole défaillante des témoins échoueraient à rendre sensibles les émotions qui étreignaient ces jeunes combattants. Pourtant, ce choix du docu-fiction mène à son terme l'ellipse des témoins, déjà à l'œuvre quand ces derniers n'étaient utilisés que comme de simples figurants dans un discours sur le passé qui s'élabore sans eux, hors d'eux. Dès lors, on ne peut que s'interroger sur cette compulsion à remplir l'écran avec des semblants du passé alors que, dans l'espace public, les acteurs de ce même passé sont maintenus hors-champ et que leur accès à la parole est fortement menacé. Ce refus du hors champ, la volonté de totaliser les images du réel –passé ou présent– qu'il sous-tend, en cherchant à tout prix à combler

²¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de P. Mesnard *Témoignage en résistance*, Paris, éditions Stock, 2007.

les failles, les blancs et en déniant les limites de la représentation sont à rapprocher de certaines entreprises muséales qui fossilisent et « patrimonialisent » les traces du passé, quelquefois au nom de « la récupération de la mémoire historique » des victimes. Et on peut relier les choix esthétiques qui sous-tendent ces scénographies à une conception mécanique de la mémoire qui interdit de penser son caractère historique, fragile et labile²².

TÉMOINS ET ACTEURS

D'autres documentaires, en revanche, accordent la primauté aux paroles de témoins, et leur ménagent une place qui les fait entendre dans leurs qualités d'acteurs devenus témoins, sans que l'exactitude factuelle de leurs récits soit nécessairement validée pour autant.

Ainsi *La guerrilla de la memoria*²³, se situe délibérément du point de vue des témoins et tente de transmettre leur mémoire militante. Ce documentaire de Javier Corcuera (produit en lien avec la réalisation de la fiction de Montxo Amendariz, *Silencio Roto*, du même producteur) est réalisé et diffusé à un moment où la reconnaissance politique de la légitimité, la guérilla n'était pas encore officiellement formulée par le Congrès des députés. Dans ce contexte, il construit un espace de visibilité pour des acteurs alors fortement mobilisés dans la bataille pour leur réhabilitation. Cet enjeu est clairement assumé par Javier Corcuera qui présente lui-même son film comme une tentative de transmission pédagogique adressée au grand public. Le film expose les principaux aspects de la résistance armée au franquisme des années 40-50 en les déclinant suivant les régions d'Espagne. Mais la résistance est approchée à partir des voix de combattants liés, au moment même du tournage, par un engagement commun au sein de l'association *Archivo Guerra y Exilio* (AGE). Ainsi, le film met en regard les témoignages filmés des résistants du Léon, de Galice, du Levante, de Cantabrie, d'Extremadure, d'Andalousie, de Catalogne. Il fait résonner des différences liées aux spécificités régionales (quant à l'ancre social de la guérilla, au statut des femmes, au rapport des combattants à la militarisation) et aux particularités de l'histoire vécue. Il cherche aussi à faire entendre des ressemblances liées aux expériences passées mais également induites par les appartenances politiques et associatives présentes. C'est donc un film qui montre comment les récits personnels des résistants sont en partie modelés par des enjeux politiques, façonnés par la nécessité de formuler, d'une même voix, le combat actuel pour leur réhabilitation. Le mode d'approche des témoins, liés au réseau associatif d'AGE, a construit, en partie, la parole filmée.

²² Voir, au-delà du contexte espagnol et de la mémoire de la guérilla, R. Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, éditions Stock, 2003 et E. Traverso, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, éditions La Fabrique, 2005.

²³ Produit par Oria Film en 2001.

Si le mode de production du film relativement autonome a permis ici d'échapper au formatage télévisuel, il soulève néanmoins la question des distorsions que peut produire le biais militant : dans quelle mesure, par exemple, cette leçon d'histoire en images, en dépit du dispositif polyphonique, peut-elle faire écran à la transmission de mémoires plurielles voire dissonantes ?

Cette question se pose de façon encore plus flagrante à propos du documentaire *Las caravanas de la memoria* réalisé par Alberto Pérez Puyal, à partir d'une commande directement assumée par l'association AGE²⁴. Cette dernière a confié au réalisateur les images que l'association a fait filmer pendant les « Caravanes de la mémoire »²⁵. Le film, qui est en grande partie un montage de ces archives militantes, montre les témoins à l'œuvre dans un cadre collectif. Il relaie leurs interventions autant que leur réception au sein de la société civile. Il livre à ce titre un riche matériau de traces de cette transmission militante de l'expérience résistante. Il insère, en outre, les témoignages des guérilleros dans un dispositif polyphonique, où résonnent les voix d'anciens combattants de l'armée républicaine, des Brigades Internationales, d'anciens *niños de la guerra*, d'anciens exilés de 1939 et prisonniers dans les camps d'internement du sud de la France, d'anciens syndicalistes incarcérés dans les années 60. Ainsi, le montage suggère comment ce pan de résistance de l'après-guerre civile s'inscrit dans un temps long. Il le resitue dans la continuité historique des combats des années 30 et le relie à ceux qui se poursuivront jusqu'à la fin de la dictature. Il montre comment les mémoires des guérilleros charrient des mémoires sociales et politiques liées aux mémoires de l'antifascisme au niveau international. Mais que montre-t-il des formes plus intimes de la mémoire et des réminiscences qui correspondent à des temporalités plus secrètes, plus discontinues, moins représentables ? La logique politique de la représentation où des témoins, en quelque sorte exemplaires, sont traités en porte-parole d'une « mémoire collective » comporte toujours un risque de réduction qui menace de rapprocher malgré tout cette logique politique de la logique médiatique de la mise en spectacle : une logique où la simplicité de figures attendues est préférée à l'obscurité de mémoires minuscules, mélangées, chancelantes²⁶. Quand une telle logique en vient à écraser la singularité des paroles, à évaporer la substance sensible, sociale et historique de l'expérience à raconter, elle peut épouser la logique mythologique décrite par Roland Barthes²⁷. Ici, une fabrication de figures schématiques –de héros, de victimes, de bourreaux– risque alors

²⁴ Produit par Pyrène PV en 2008.

²⁵ Sur ces caravanes qui ont sillonné l'Espagne en 2000 et en 2002, afin obtenir la réhabilitation politique des guérilleros, je me permets de renvoyer à mon article « Les caravanes de la mémoire. Effractions et discordances », dans *Espagne : la mémoire retrouvée (1975-2002), Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°70, coordonné par D. Rozenberg, mars 2003, p. 87-93.

²⁶ Voir G. Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Paris, les éditions de Minuit, 2009.

²⁷ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, éditions du Le Seuil, 1970.

de figer le travail critique de relecture du passé, d'interdire le processus de reconfiguration des récits qui est le gage des mémoires vivantes, par définition instables.

Pour les réalisateurs, on le voit, les effets du travail de mémoire sont nécessairement ambivalents. Le souci de représenter dans toute leur complexité les mises en récit du passé, entre souvent en tension avec les contraintes de la commande et de la propagande : contraintes d'une tout autre nature que celles du marché de l'audiovisuel, mais non moins pesantes. Ce risque de simplification est augmenté par le mode de financement institutionnel des documentaires dans le cadre des politiques mémorielles. Ainsi, en Galice à partir de 2004, et particulièrement en 2006 (année qui fut décrétée « *Año de la memoria* »), le retour de la gauche (le PSOE et le *Bloque Nacional Gallego*) au pouvoir et à la direction des affaires culturelles de la *Xunta* a facilité le soutien à de nombreux projets sur la guerre civile et la guérilla. En contrepartie, un traitement compatible avec l'orientation nationaliste et la valorisation du patrimoine régional était attendu des réalisateurs. Ces politiques culturelles participent ainsi à la construction d'une sorte de « mémoire audiovisuelle officielle » qui n'est pas sans effet sur le regard des documentaristes, mais aussi sur la mise en forme des témoignages par les témoins eux-mêmes.

C'est précisément en marge de la commande télévisuelle, institutionnelle ou associative, que certains cinéastes ont choisi de travailler. C'est le cas de Victoria Martínez et de Manuel Guerra, réalisateurs de *La partida de Girón*²⁸. Ce film relève d'une écriture plus critique des mémoires de la guérilla Léon-Galice, même si le regard porté sur les résistants est empreint d'empathie. Il aborde l'histoire de la guérilla du Bierzo à travers la trajectoire de l'un de ses combattants : Manuel Girón. La figure de ce guérillero est approchée à travers les traces laissées dans les mémoires de ses compagnons de lutte et dans l'imaginaire collectif de cette région. À partir d'un fil rouge biographique, le film transmet une mémoire combattante, mais aussi une mémoire affective, familiale et sociale. Il prend en compte la dimension intergénérationnelle de la transmission au sein des familles, il témoigne de la prégnance de traumatismes hérités et du poids des énigmes non résolues autant que d'un legs de souvenirs, de mythes et d'idéaux. Plusieurs séquences donnent la parole à des enfants de résistants eux-mêmes victimes de la répression franquiste : le fils d'Alida Gonzalez, témoin oculaire du meurtre de son père républicain, raconte comment il fut ensuite utilisé comme instrument de chantage par la *Brigadilla* pour atteindre sa mère; la fille d'Asunción Macías *La Pandereta* raconte l'exécution de sa mère à laquelle elle a assisté. Au passage, le film souligne les tabous, les silences et les failles des mémoires empruntées. Ainsi, par exemple, la fille d'un *somatén* fonde son accusation d'assassinat contre un guérillero sur le souvenir d'un nom qui lui fut livré pour désigner le meurtrier de son père. Le film suggère aussi combien les traces de mémoire sont équivoques, et rappelle qu'elles peuvent être fabri-

²⁸ Produit par Digital cinematográfica en 2001.

quées de toutes pièces, comme ce fut le cas dans le stratagème policier inventé par le commandant Arricivita, chargé de l'éradication des foyers de guérilla dans cette région, lorsqu'il falsifia l'identité d'un mineur préalablement assassiné par la Garde civile afin de le faire passer pour José Cañuelo qui –selon la version des guérilleros et d'Alida– exécuta Girón. Les réalisateurs privilégièrent la mémoire d'un acteur de cette guérilla, mis en scène non seulement comme témoin mais aussi comme initiateur, médiateur entre eux et le spectateur : Francisco Martínez López « *El Quico* », acteur de l'histoire, relai du narrateur et interviewer des autres témoins²⁹. C'est donc à partir de ce point de vue que nous sont transmis les souvenirs liés à Girón. Le film donne à entendre la mémoire du combattant qui a résisté avec ce dernier en Cabrera, dans la dernière phase de la guérilla de Léon-Galice de 1947 à 1951, mais aussi la mémoire affective de l'ami, de celui pour qui Manuel Girón fut comme un père : une mémoire intime nouée à la mémoire des luttes. Ainsi sont évoqués, indissolublement liés, les souvenirs attachés à la camaraderie, à la peur (en particulier la peur d'être torturé et de déchoir en dénonçant les compagnons), à la mort côtoyée et à la douleur du deuil impossible à faire de la mort de Girón. Mais les réalisateurs évitent que le spectateur ne soit enfermé dans une seule vision : le film ménage des contreponts qui permettent de saisir la permanence d'une mémoire orale populaire, sensiblement différente de cette mémoire politique et affective véhiculée par le discours d'*El Quico*. Les témoignages rétrospectifs des guérilleros survivants qui s'exilèrent sont confrontés aux souvenirs de paysans, agents de liaison de cette guérilla rurale, qui –eux– n'ont jamais quitté la Cabrera, et qui peuvent témoigner de la façon dont la mémoire de cette résistance a voyagé au-delà de 1951 et a imprégné –dans le temps long– les lieux mêmes de l'action. Le film montre comment les temps de la mémoire ne sont pas les mêmes pour ceux qui partent et pour ceux qui restent. Ainsi, au-delà de ces clivages, liés à l'engagement passé et aux appartenances idéologiques, le film permet de faire sentir au spectateur la discordance des mémoires. De plus, en incluant des témoignages de personnes dont les proches furent victimes de la violence politique infligée par ces mêmes guérilleros –des *somatenes*, des gardes civils phalangistes– le film donne à imaginer le hors-champ du récit résistant. Il pose la question de la responsabilité des acteurs de la lutte armée dans l'usage qu'ils firent de la violence : les exécutions, les représailles. Loin de proposer un récit épique, lisse et unilatéral, ils construisent –par le scénario et le montage– un espace de tensions où des mémoires antagoniques se contredisent sans s'annuler. Ce faisant, en montrant combien les mémoires de cette guérilla symbolisée par Manuel Girón restent toujours brûlantes et conflictuelles, les réalisateurs participent au travail des mémoires qu'ils évoquent plutôt qu'à l'édition hagiographique.

²⁹ Un dispositif analogue est mis en place dans le film de Dominique Gautier et Jean Ortiz, *Les Maquis de l'impossible espoir* (2003), sur la guérilla de Cantabrie où Jesús de Cos de Borbolla et Felipe Matarranz jouent un rôle de médiation entre le réalisateur et les différents témoins.

Ce documentaire s'ouvre et se clôt sur un hommage à Manuel Girón dans le cimetière de Ponferrada plus de cinquante ans après la mort de ce dernier, le 2 mai 2001 : épilogue de la difficile conquête par ses compagnons d'une digne sépulture pour ce résistant devenu légendaire. En recueillant les multiples versions que donnent de ce personnage les différents témoins interviewés, le film construit, à son tour, un « lieu de mémoire » qui est à la fois, comme on l'a vu, un « trouble-mémoire » : une stèle symbolique qui reste un espace critique puisqu'il invite à réfléchir sur la façon dont se fige, dans le discours mémoriel, la figure de ce guérillero, et dont s'est fabriqué à son sujet un véritable mythe³⁰.

264

Ainsi, avec la *Partida de Girón*, le cinéma documentaire prend pour objet non seulement l'histoire de la guérilla, mais aussi sa mémoire ou plus exactement la difficile inscription d'une mémoire dans l'histoire. Or, si les films que nous avons précédemment évoqués contribuent à ouvrir des espaces d'expression pour les résistants, ils mettent la parole de ces derniers au service de l'élaboration d'un récit filmique qui relativise en grande partie la singularité de leurs mémoires.

EXPÉRIENCES ET SINGULARITÉS

Deux documentaires abordent frontalement, à propos de la guérilla de Léon-Galice, la question d'une mémoire minorée à partir d'un point de vue résolument subjectif : *Death in El Valle* de l'américaine Christina M. Hardt³¹ et *L'île de Chelo* que j'ai co-réalisé avec Laetitia Puertas et Ismaël Cobo³². Dans ces deux films, les témoins mis en scène à l'écran attestent d'une histoire refoulée et d'une mémoire empêchée. La question de la transmission y est abordée à la fois dans sa dimension privée et sa dimension publique, entre mémoire individuelle et mémoire partagée. Dans ces deux cas, le thème de la guérilla est envisagé à partir d'une expérience singulière et le parti-pris d'une écriture personnelle clairement assumé. Dans les deux cas, enfin, il s'agit de films réalisés par des descendants de résistants qui ont un rapport biographique avec ce qu'ils évoquent, et produits dans les pays où ces enfants et petits-enfants ont vu le jour, suite à l'exil de leurs parents : à ce titre, ils sont eux-mêmes des témoignages de la façon dont les mots de cette résistance ont pu être confiés dans l'espace privé et voyager d'une langue à l'autre, d'une époque à l'autre, par-delà les frontières et les mers; ou bien, à l'inverse, de la manière dont ils ont pu être confisqués, par-delà les générations, dans l'espace intime de transmissions familiales contrariées. Ecritures filmiques d'un passé imaginé, ces films sont donc –à double titre– des traces du présent de la mémoire : celles des témoins interviewés, celles de leurs descendants interviewers et auteurs.

³⁰ Ce film peut être rapproché de *Siempre será la Pastora*, réalisé par Ismaël Cobo et Pierre Linhart produit par Kerala en 2004 : sur les traces d'un guérillero légendaire du Maestrazgo, la Pastora dans la mémoire populaire d'aujourd'hui.

³¹ Le documentaire a été réalisé en 1993 et fut diffusé par *Channel Four Television* en 1996.

³² Produit par Play Film en 2008 et diffusé par le « Centre audiovisuel Simone de Beauvoir ».

Dans *Death in El Valle*, la réalisatrice se met elle-même en scène à l'écran dans sa quête d'un récit sur la mort de son aïeul, Francisco Redondo Pérez, agent de liaison de la guérilla du Bierzo arrêté et exécuté par la *Brigadilla* en 1948, alors même que cette mort a été entourée de silence et constitue toujours un secret de famille. Le drame de la mémoire interdite est donc le thème central du film et il oriente la trame narrative qui repose sur l'affrontement entre la volonté de savoir de la petite-fille de ce résistant, née et élevée à New-York, et la volonté d'oubli qui est le fait des anciens franquistes mêlés à cette exécution mais aussi d'une partie de sa famille espagnole. Le conflit qui oppose les personnages incarne, de façon très concrète, les mouvements contradictoires qui traversent ces mémoires de guérilla et il indique à quel point elles sont loin d'être pacifiées. Ainsi, la profondeur des clivages mémoriels qui perdurent sous le vernis du consensus social est exemplairement mis en scène par l'antagonisme qui oppose, à l'écran, l'ancien garde civil, auteur de l'assassinat de Francisco Redondo Pérez et Christina Hardt, la descendante de ce dernier, venue réclamer des comptes à l'assassin de son grand-père et exiger des aveux devant sa caméra. Ce conflit filmé montre également ce que fut le poids de cette « mémoire de rouge » pour les descendants, privés de récit sur la mort de leurs ascendants et confrontés aux discours de rejet dans l'Espagne des années 50-60 qui sont celles de la consolidation de la « paix franquiste ». Un poids si lourd que le fils de Franscisco Redondo Pérez tente d'interrompre le tournage et d'imposer, à son tour et violemment, le silence. La violence de son refus de transmettre est restituée par le documentaire. Ce dernier révèle alors la profondeur de la souffrance que représente ce legs en creux, au niveau de la seconde génération restée en Espagne. Ce témoignage sur la douloureuse transmission d'une mémoire subie rappelle ceux de la nièce de Girón dans le film *La Partida de Girón*. Et sans doute faut-il l'inscrire dans une histoire de la mémoire qui a vu précisément la génération des enfants et, plus encore, celle des petits-enfants exiger les ouvertures de fosses communes, l'accès aux archives, l'érection de stèles pour leurs parents et grands-parents victimes de répression et privés de toute représentation. Le film montre comment un travail de mémoire *individuelle*, qui passe par un geste cinématographique, questionne le rapport *collectif* au passé. La démarche autobiographique de Christina Hardt finit par affranchir la mémoire de ses aïeux et provoquer une transmission suspendue. Le film révèle, dans sa matérialité même, comment se nouent mémoire intime, mémoire familiale et mémoire politique. Dans le documentaire en effet, l'interdiction de dire vient interrompre l'enquête de la réalisatrice qui se garde bien de recouvrir cette coupure ou de combler ce manque à voir ou à entendre. Avec les deux scènes d'altercation que l'on vient d'évoquer, Christina Hardt entre avec vivacité dans un débat politique sur la place de la mémoire de cette guérilla dans l'espace social. À partir de son vécu intime de descendante et de la particularité de son histoire familiale, elle désigne l'espace de cette transmission mémorielle comme un champ de forces contraires, espace ouvert lié au devenir de revendications et d'actions en cours. Le film ne se borne pas à représenter une histoire que la réalisatrice aurait

exhumée et enclose dans une narration maîtrisée. Il construit un objet symbolique fort qui est, à la fois, un lieu de mémoire partiel, fragile pour cet aïeul effacé, et un activateur de mémoire. De toute façon, un acte de mémoire.

Il en va de même de *L'île de Chelo*. Ce film vise à transmettre « une » mémoire féminine de la résistance armée de Léon-Galice à partir du témoignage de Consuelo Rodríguez, *Chelo*, recueilli en 2004. Auteure et coréalisatrice de ce film, je m'abstiendrai ici de tenter d'objectiver mon propre travail de création. Qu'il me soit pourtant permis de renvoyer à l'article que j'ai écrit à ce propos et qui explicite nos intentions³³. Ce film se veut, lui aussi, un acte visant à rendre visible et audible une expérience, effacée par les rares récits existants qui sont en général centrés sur l'héroïsation des combattants en armes, masculins. Il tente de capter des signes de mémoire intime et politique pour en témoigner à son tour d'un point de vue personnel. Ici, Consuelo Rodríguez est approchée en tant que sujet porteur d'une mémoire irremplaçable et non pas comme porte-parole ou comme exemplaire d'un échantillon de témoins, une série dans laquelle se dissoudrait le caractère unique de sa trajectoire particulière. Si le sens de son engagement et sa fidélité aux compagnons d'armes la relie à une communauté de valeurs et à un combat commun, le portrait de Consuelo est fortement individué. L'écriture du documentaire a essayé de faire surgir un événement de parole inédite et d'éclairer –autant que possible– la distinction irréductible d'une expérience en apparence vouée au silence et à la disparition.

Or la volonté de souligner la dimension genrée des expériences et des témoignages de résistance peut conduire à effacer la singularité de mémoires individuelles sous prétexte de mettre en relief une spécificité liée au sexe. Cette contradiction est présente dans le documentaire de Pablo Ces et Aurora Marco *A Silenciadas*, basé sur des témoignages filmés de femmes agents de liaison de la guérilla en Galice³⁴. Le film met en scène les récits personnels de femmes impliquées, d'une façon ou d'une autre, dans la lutte armée, mais en les incluant dans un collectif plus ou moins construit pour les besoins du film : celui des « femmes de la guérilla de Galice », défini par une identité sexuée. L'approche biographique des résistantes, envisagée sous l'angle du genre, est en outre alliée à un registre de narration pathétique qui les représente systématiquement dans une position de victimes. Cette représentation « victimaire », particulièrement s'agissant de femmes, mérirait d'être interrogée de plusieurs points de vue : qu'il suffise de relever ici qu'elle peut modeler la construction des paroles recueillies et façonne une mémoire audiovisuelle sur ce sujet. En cela, le film témoigne de l'historicité des représentations et du poids des standards culturels. Enfin, les témoignages filmés des femmes sont encadrés alternativement par le discours didactique d'Aurora Marco,

³³ « El testigo en la pantalla. A propósito de *La Isla de Chelo* », dans *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España contemporánea*, coordonné par G. Tyras et J. Vila, Editorial Verbum, 2012, p. 132-147.

³⁴ *As silenciadas* de Pablo Ces et Aurora Marco, produit en 2010 par Xosé Luis Ces.

spécialiste des études de genre, et par celui de l'historien Bernardo Máiz, spécialiste de la guérilla galicienne qui insiste sur le caractère structuré et militarisé de l'*Ejército guerrillero*. Ce n'est en rien mépriser ces apports que de souligner que ce dispositif exhibe ainsi la concurrence de deux types de récits qui ne se recouvrent pas : d'une part, celui qui tente de faire droit à la spécificité d'une expérience et d'une mémoire féminines de cette résistance, d'autre part celui qui reconduit la mémoire officielle de l'appareil politico-militaire du PCE. Aussi, quoi qu'on pense du registre pathétique employé par ses auteurs, ce film révèle comment la transmission cinématographique des mémoires est elle-même inscrite dans une histoire de la mémoire marquée par des conflits d'interprétation et des rapports de domination, en particulier liés au genre. Sans doute n'est-ce pas un hasard s'il a fallu attendre la fin des années 2000 pour que soit affrontée l'invisibilité de ces mémoires mineures. Ce n'est pas non plus un hasard s'il a fallu attendre 2007 pour que des réalisateurs exhument un autre pan de mémoire empêchée : la mémoire des guérilleros qui furent victimes des violences stalinianennes à l'intérieur de la guérilla³⁵.

Tourné vers l'exploration des marges, désireux de faire entendre les voix de ceux et celles dont on ne raconte que rarement l'histoire, le cinéma documentaire ne donne pas à voir un objet déjà constitué en attente de représentation : il est une intervention qui provoque un objet que tout à la fois il révèle et construit.

On l'a vu, les écritures documentaires des guérillas de Léon-Galice que nous avons évoquées sont très inégalement des écritures de la mémoire résistante, et surtout soucieuses de transmettre des témoignages en tant que témoignages. La mise en scène cinématographique de ces derniers, en effet, menace toujours de les évider et de les déporter vers des types généraux et exemplaires, en particulier ceux du héros et de la victime : des figures impuissantes à exprimer la complexité de l'expérience sensible que des hommes et des femmes ont fait de l'histoire dans ces réseaux de lutte armée. Mais quelles autres mises en forme cinématographiques des traces mémorielles liées à ce passé peuvent s'inventer lorsque les discours politiques qui soutenaient, jusqu'aux années 1980, la transmission des mémoires de cette résistance ne sont plus audibles ou ont disparu de l'horizon d'attente des spectateurs et que la guérilla ne semble racontable qu'avec les catégories des récits dominants³⁶ ? Comment le travail en cours des cinéastes sur cette transmission de mémoire permettra-t-il de questionner les catégories qui ordonnent le discours et le regard y compris des témoins eux-mêmes, d'inventer –par-delà l'alternative d'un discours par procuration ou un fantasme de la parole originale– des formes susceptibles de rendre sensibles des mémoires jugées mineures ?

³⁵ Voir *Lobos sucios*, réalisé en 2007 par Silvia Balanza et Felipe Rodríguez Lameiro et financé par la *Xunta* de Galicia.

³⁶ Une analyse moins lacunaire de cette question devrait envisager les modalités de diffusion et de réception de ces documentaires, leur rôle effectif dans la transmission de ces mémoires résistantes auprès de leurs publics, ainsi que l'efficacité de ces films en tant qu'acte de transmission pour les témoins eux-mêmes.

Caracremada (2010) de Lluís Galter : memoria de una guerra fantasma

PASCALE THIBAUDEAU

Université Paris 8, Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

269

ABSTRACT

The film *Caracremada* (2010) directed by Lluís Galter is a specific case of the present fiction films' overall picture about the anti-Francoist guerilla. It is not only dedicated to a particular guerrillero named Ramón Vila Capdevila but is also a challenge, with an uncommon and rigorous film-writing. This article focuses in the procedure of this film-writing correlating it to the memory issue : how can a formal and structured method report all memory mechanisms ? Beyond the re-emergence of this silenced memory hidden during decades, to what extent and perspectives can this movie contribute to a reflection on memory ?

Keywords: Anti-Francoist guerilla, memory, *maquis*, *Caracremada*, subtractive cinema

RÉSUMÉ

Le film *Caracremada* (2010) de Lluís Galter constitue un cas singulier dans le panorama actuel des films de fiction sur la guérilla anti-franquiste. Non seulement il est consacré à un guérillero particulier, Ramón Vila Capdevila, mais il fait le pari d'une écriture filmique exigeante et inhabituelle dans ce genre de films. Cet article s'intéresse aux modalités de cette écriture en les mettant en corrélation avec la problématique de la mémoire : de quelle façon les procédés formels peuvent-ils rendre compte des mécanismes de la mémoire? Au-delà de la réémergence d'une mémoire réduite au silence pendant des décennies, dans quelle mesure, et depuis quelle perspective, ce film contribue-t-il à la réflexion sur la mémoire?

Mots-clés : Guérilla anti-franquiste, mémoire, *maquis*, *Caracremada*, cinéma soustractif

RESUMEN

La película *Caracremada* (2010) de Lluís Galter es un caso particular en el panorama actual de las películas de ficción sobre la guerrilla antifranquista. No sólo se centra en un guerrillero concreto, Ramón Vila Capdevila, sino que apuesta por una escritura fílmica exigente e insólita en esta categoría de películas. Este artículo se interesa por las modalidades de dicha escritura articulándolas con la problemática de la memoria: ¿cómo los procedimientos formales pueden dar cuenta

de los mecanismos de la memoria? Más allá de la reactivación de una memoria silenciada durante decenios ¿en qué medida, y desde qué perspectiva, este film contribuye a la reflexión sobre la memoria?

Palabras clave: Guerrilla antifranquista, memoria, maquis, *Caracremada*, cine sustractivo

No es ninguna casualidad si el tema de la guerrilla antifranquista, casi ausente en las pantallas desde finales de la Transición, vuelve con fuerza en las ficciones literarias y cinematográficas a partir del 2000, en un contexto de activismo de las asociaciones para la « recuperación de la memoria histórica »¹, que trabajan por el reconocimiento de la represión franquista y por la apertura de las fosas comunes donde yacen muchos de aquellos resistentes, guerrilleros, enlaces y familiares², que siguieron combatiendo en una « guerra interminable »³ y que, en muchos casos, fueron asesinados por las fuerzas del orden franquista amparadas por la « ley de fugas ».

DE LA GUERRA SEPULTADA A LOS PRIMEROS INTENTOS DE RECONOCIMIENTO INSTITUCIONAL

Algunas fechas claves, que conviene recordar, marcan unas pautas decisivas en la evolución de la visibilidad social de unos acontecimientos hasta entonces desconocidos por la mayoría de los españoles y aparentemente olvidados. El 16 de mayo de 2001, una moción presentada por Izquierda Unida obtiene el reconocimiento público de los maquis como « combatientes de la libertad » (y la eliminación de las palabras « bandidos » y « malhechores » en los archivos) por casi unanimidad del Pleno del Congreso de diputados⁴, aunque no se anulan las sentencias franquistas pronunciadas contra ellos, ni se reconocen sus rangos militares ni sus derechos como combatientes y defensores de la República. Con clara intención simbólica, el 20 de noviembre de 2002, el Congreso de diputados condena por unanimidad, en una sesión con lleno absoluto, el golpe militar del 18 de julio que desencadenó la guerra civil, y aprueba un « reconocimiento moral » a los que « padecieron la represión de la dictadura franquista ». Desde la victoria del PP en las elecciones de 1996, varias propuestas de la izquierda en esta dirección habían sido rechazadas hasta que el partido gubernamental cedió ante las repetidas presiones, pero desde entonces no se ha vuelto a conseguir el apoyo del PP

¹ Ver al respecto M. Yusta Rodrigo : « a quien agradezco su relectura y sus comentarios » « « Memoria versus justicia » ? La « recuperación de la memoria histórica » en la España actual », *Amnis* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 24 octobre 2011, consulté le 13 février 2013. URL : <http://amnis.revues.org/1482>

² Se evalúa alrededor de 20 000 las personas que fueron represaliadas por colaborar con los resistentes.

³ Como la califica Almudena Grandes en una referencia reivindicada a Benito Pérez Galdós en su obra subtitulada *Episodios de una guerra interminable* (de los seis previstos, tres tomos han sido publicados al día de hoy en Tusquets : *Inés y la alegría*, 2010, *El lector de Julio Verne*, 2012, *Las tres bodas de Manolita*, 2014).

⁴ 296 votos a favor, uno en contra, una abstención.

para pronunciar la condena del franquismo⁵. El 26 de diciembre de 2007 (bajo la legislatura del PSOE) se promulga la « Ley por la que se reconocen y se amplían los derechos de todas las víctimas de persecución y violencia durante la guerra civil y la dictadura », más conocida como « Ley de Memoria Histórica », que sin embargo deja fuera de su ámbito las víctimas de torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas que tuvieron lugar durante aquellos años, y tampoco aborda la cuestión de la responsabilidad de los crímenes, tanto individual como estatal. Ante las insuficiencias de la ley, denunciadas por varias asociaciones, y las trabas puestas a su aplicación⁶, las iniciativas privadas o autonómicas intentan contrarrestar las sucesivas renuncias del Estado. Entre ellas, cabe mencionar el reciente anteproyecto de « Ley de Memoria Democrática de Andalucía » aprobado el 11 de marzo de 2014 por el Consejo de Gobierno (PSOE) de la Junta de Andalucía para su tramitación y remisión ante el Parlamento con el objetivo de « recordar y honrar a quienes se esforzaron por conseguir un régimen democrático en Andalucía, a quienes sufrieron las consecuencias del conflicto civil, a *los que lucharon contra la dictadura en defensa de las libertades y derechos fundamentales de los que hoy disfrutamos* »⁷. Estructurado en siete títulos, los dos primeros están dedicados a las víctimas de la represión y a su reparación. Entre estas víctimas viene explícitamente mencionada « la guerrilla antifranquista en defensa del Gobierno legítimo de la Segunda República Española y por la recuperación de la Democracia »⁸.

REEMERGENCIA DE LA GUERRILLA EN EL CINE

Esta lenta y laboriosa labor de una parte de la sociedad española por obtener un reconocimiento institucional de la legitimidad de la lucha antifranquista está íntimamente vinculada al resurgimiento de la memoria de unos hechos censurados durante los largos años de la dictadura y acallados en los años de normalización democrática que siguieron la Transición⁹. El pacto de silencio (más que de olvido) concluido entonces entre las fuerzas políticas heredadas del franquismo y las de la oposición al franquismo, dejó apartado el tema de la resistencia armada cuyo recuerdo insistente sólo emergía de vez en cuando en el espacio público mediante algunas obras literarias o cinematográficas¹⁰, como lejano

⁵ Condena [« de las violaciones de los derechos humanos cometidas por el régimen de Franco »] pronunciada en cambio el 17 de marzo de 2006 por la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa.

⁶ Entre otras, la supresión por el gobierno Rajoy de la dotación para su aplicación en los Presupuestos Generales del Estado en 2013 y 2014, quedando derogada de facto dicha Ley.

⁷ <http://www.juntadeandalucia.es/anteproyectoleymemoriademocratica> (exposición de motivos). El subrayado es mío.

⁸ *Idem*.

⁹ Durante la Transición y el debate entre reforma y ruptura, estas cuestiones se abordan para volver a enterrarse a principios de los 80. En el cine, obras como *Los días del pasado* (1978) de Mario Camus y *El corazón del bosque* (1979) de Manuel Gutiérrez Aragón, sacan provisionalmente a la guerrilla de la sombra.

¹⁰ Aunque el cine de la Transición había iniciado este reconocimiento con películas como *Pim, pam, pum, ¡fuego!* (anterior a la muerte de Franco), *Los días del pasado*, *El corazón del bosque*, el tema de la resistencia desapareció después de las pantallas durante casi diez años.

objeto de ficción. Entre 1979 y 2000, pocas películas¹¹ vuelven sobre la resistencia armada antifranquista pese a su fuerte potencial cinematográfico. No desaparece del todo del paisaje fílmico sino que permanece discreta hasta principios del siglo XXI, cuando se observa un aumento considerable de los filmes que abordan frontal o indirectamente los movimientos de resistencia y de guerrilla durante la guerra civil y la dictadura.

En el contexto mencionado anteriormente, el cine español, impulsado por « la generación de los nietos »¹² y a veces de los bisnietos, participa de manera activa en la revisión del pasado, en su exhumación y en su digestión. Así, en estos últimos 10 años, se han rodado unos cuarenta documentales, de producción y distribución muy dispares, en los que se da la palabra a los últimos supervivientes y testigos directos¹³. Este incremento se debe a la necesidad de recoger, antes de que desaparezca, la memoria de unos acontecimientos remotos, a la vez que manifiesta la toma de conciencia de una carencia, de un vacío que hay que colmar en vistas a una transmisión a las generaciones futuras. Por eso muchos de estos documentales son claramente militantes y reivindican la rehabilitación política de los combatientes. Algunos son intimistas, realizados por familiares implicados afectivamente en lo narrado, otros tienen objetivos didácticos e históricos, participan en la reconstrucción de un discurso sobre esta guerra silenciada al mismo tiempo que le devuelven una visibilidad pública, sobre todo cuando se emiten en televisión, medio « donde los miembros del grupo social encuentran elementos de refuerzo, de ejercicio común compartido para trasladar y activar la memoria colectiva »¹⁴, como bien señalan Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón.

A esta visibilidad contribuyen de otra forma, y con un impacto seguramente mayor por el amplio público al que alcanzan, las películas de ficción. Mediante los medios de la reconstitución, cumplen la función de colmar el vacío de la representación puesto que no han quedado casi huellas visuales de la resistencia, como mucho algunas fotos personales, órdenes de búsqueda y captura donde aparecen caras de « bandoleros », fotos de cadáveres de guerrilleros matados por la guardia civil, y muy pocas de agrupaciones guerrilleras posando para la posteridad. Escasos rastros, casi borrados por el tiempo, guardados en cajas de recuerdos o carpetas de archivos. Nada comparado con la abundancia de imágenes, fijas y en movimiento, conservadas de la guerra civil. La que siguió

¹¹ *Luna de lobos*, en 1987, adaptación de la novela de Julio Llamazares a cargo de Julio Sánchez Valdés, *La guerra de los locos*, el mismo año, de Manolo Matjí, y *Huidos* de Sancho Gracia, en 1993.

¹² Como se ha designado a la generación que, desde finales de los 90 y principios de los 2000, ha entendido la necesidad de romper con el « pacto de silencio ». Cf. Julio Aróstegui, « La ley de memoria histórica : reparación e insatisfacción », disponible en la página web del Ministerio de Educación Cultura y Deporte: <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/PatrimonioCulturalE/web/MCU>

¹³ Ver al respecto el artículo de O. Martínez-Maler en este mismo número.

¹⁴ Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón, « La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la guerra civil », *Revista HMI*C, UAB, Barcelona, 2005, <http://ddd.uab.cat/pub/hmic/16964403n2005p151.pdf>

librándose fue privada de representación puesto que el régimen hizo todo lo posible por negar su existencia : oficialmente la guerra había terminado en el 39. Sólo las películas de ficción remitieron, a partir de los 50, el eco deformado de esos combates¹⁵, cuando ya no representaban la menor amenaza para el régimen y sólo quedaban unos irreductibles que alimentaron después los mitos y las leyendas que crecieron alrededor de estos personajes¹⁶.

De bandoleros a justicieros, de equivocados arrepentidos a víctimas acorraladas, de héroes sacrificados a dementes animalizados, la figura del guerrillero¹⁷ ha nutrido la imaginación de varios cineastas, más o menos basada sobre conocimientos históricos comprobados. Por sus mismas características históricas, esta guerra fantasma se prestaba especialmente a la elaboración filmica de una mitología (término que hay que entender aquí también en su acepción de relato de los orígenes), componente fundamental en la construcción de una memoria compartida.

Varias constantes y elementos recurrentes nos han permitido afirmar en otro lugar¹⁸ que las actuales películas sobre la resistencia antifranquista crean un « efecto género », a pesar de sus diferencias notables, a causa de su concentración en el tiempo, y por las características del contexto en que se producen. Constituyen un corpus que, a pesar de su heterogeneidad, determina una serie de códigos, arquetipos y estereotipos que se van a repetir, transformar o transgredir, y que influyen de manera decisiva en la « memoria » que de estos acontecimientos transmite el cine.

En el marco de este artículo, nos centraremos en el caso particular de la película *Caracremada* de Lluís Galter (2010), película de ficción que juega con códigos del documental, y primer film del género en centrarse sobre una figura histórica : Ramón Vila Capdevila, último maquis de Cataluña, militante de la CNT, quien dedicó los últimos quince años de su vida solitaria en el monte a sabotear torres de alta tensión. La película sigue un recorrido cronológico, empezando en 1946 (momento de máxima actividad de

¹⁵ Sobre la representación de la resistencia y de los guerrilleros en el cine durante el franquismo, ver los artículos de C. Heredero, « Historias de maquis en el cine español. Entre el arrepentimiento y la reivindicación », *Cuadernos de la Academia*, n° 6, 1999, p. 215-232, J. Martínez Alvarez, « Las películas sobre el maqui español: de la historia oficial a la memoria histórica », *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 34, 2012, p. 226-237, y M. Camino, « El melodrama fascista y la memoria cinematográfica del maquis español, 1954-2006 », *Imagofagia*, n°4, 2011, URL: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/>

¹⁶ Como bien apunta J. Marco, algunos de estos mitos y leyendas fueron creados y alimentados por los mismos guerrilleros : *Guerrilleros y vecinos en armas. Identidades y culturas de la resistencia antifranquista*, Granada, Editorial Comares, 2012, p. 175-179.

¹⁷ Las mujeres siempre aparecen en los papeles de enlace. Empiezan a cobrar más importancia en el siglo XXI, y hasta protagonismo en películas como *Silencio roto* de Montxo Armendariz (2001), *La voz dormida* de Benito Zambrano (2010) o *Miel de naranjas* de Imanol Uribe (2012), pero no se las enseña luchando con armas al lado de los hombres.

¹⁸ P. Thibaudeau, « La guérilla anti-franquiste au prisme du cinéma. De la transition démocratique à nos jours », Actes du Colloque International *L'Engagement au cinéma*, Angers, Université du Maine, 21-22 novembre 2013, textes réunis par A. Fraile, Presses Universitaires de Rennes, à paraître.

la resistencia) y terminando con la muerte del protagonista en 1963, pasando por la decisión tomada por la CNT del exilio de suspender la lucha armada en 1951. Pese a su anclaje histórico y a su focalización sobre un personaje concreto, nos encontramos ante lo que Sergi Sánchez ha calificado de antibiopic¹⁹ por tratarse de una película que rehuye las pautas habituales del género así como de las que configuran la mayoría de las películas sobre la guerrilla. En efecto, sin dejar de ser una película de ficción y de reconstitución histórica, se construye en oposición al conjunto de las demás, tanto a nivel narrativo como estético, desplazándose hacia los márgenes del cine de ficción para aproximarse a propuestas más experimentales. Por estas características híbridas que la sitúan entre polos del cine que suelen oponerse, aporta una nueva dimensión a la memoria de la guerrilla actualizada por el cine que intentaremos analizar a continuación.

UNA PELÍCULA « SUSTRACTIVA »

Por sus planteamientos formales, *Caracremada* se inscribe en una corriente del cine contemporáneo, heredada de la modernidad cinematográfica pero pasada por el filtro de la posmodernidad²⁰, que un libro reciente de Anthony Fiant ha denominado « cine sustractivo »²¹, concepto más adecuado que el de « cine low cost » que se estila actualmente²². Además de producirse en los márgenes de la industria y con presupuestos muy bajos, se trata de un cine que resta en vez de sumar, apostando por una realización con menos guión, menos sicología, menos relato, menos retórica, menos efectismos... Un cine que se define en reacción a los excesos de toda índole del cine de consumo actual y cuyos representantes son tan diversos como Wang Bing, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Chantal Akerman, Bruno Dumont, Albert Serra o Béla Tarr. Las propuestas de Lluís Galter, formado –no es anodino– en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, entroncan con esta tendencia sustractiva, lo cual no deja de presentar ciertas paradojas. En efecto, el tema de la película, la guerrilla antifranquista, y el género de cine de acción al que remite, no parecen prestarse de buenas a primeras a un tratamiento que da la espalda a la transparencia narrativa, limita la visibilidad con encuadres muy cerrados y practica un relato extremadamente elíptico.

¹⁹ S. Sánchez, « Para amantes del antibiopic aventurero », <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Caracremada/Critica>

²⁰ Sea asumiéndola o rechazándola, la influencia del cine posmoderno es perceptible en muchas propuestas contemporáneas.

²¹ A. Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2014.

²² Véase la polémica desencadenada por el éxito de la película *Stockholm* de Rodrigo Sorogoyen a raíz de los premios Goya 2014. La página web dedicada al « Ciclo de Cine Low Cost » inaugurado en 2013 en Barcelona, lo presenta como « un ciclo de proyecciones y mesas redondas en las que voces interesantes reflexionarán sobre un posible cambio de paradigma (industrial y artístico) generado por el reciente auge de películas de bajo presupuesto con fuerte vocación autoral ». <http://cine-low-cost.tumblr.com/> En la medida en que el modelo económico del « low cost » pertenece de pleno a la lógica ultraliberal, me parece un contrasentido utilizar esta denominación para este cine alternativo de los márgenes.

Desde las primeras secuencias, que no entregan ninguna visión de conjunto²³, se avisa al espectador de que va a tener que hacer un esfuerzo –inhabitual en el cine dominante– para comprender y seguir lo que está ocurriendo ; los personajes no hablan para aclarar lo que está pasando (el tráfico de armas y salvoconductos desde Francia hasta España), ni siquiera se les ve la cara, sólo después de unos seis minutos se empiezan a ver rostros que permanecen parcialmente en la penumbra y sólo descubriremos la cara del protagonista en el noveno minuto. No se le facilita la tarea al espectador, más bien lo contrario, se le exige una atención reforzada a los detalles si quiere reconstruir una visión y un relato coherentes puesto que los procedimientos utilizados van en contra de las normas comúnmente empleadas en el cine para captar y mantener la atención del espectador.

Aparte de los encuadres, que dificultan la visión, y la casi ausencia de palabras que limita la comprensión²⁴, podemos mencionar el contraste entre muchas secuencias potencialmente generadoras de suspense y de tensión emocional, y la inexpresividad de los actores en situaciones que exigirían, según las normas vigentes, una gesticulación marcada y la exteriorización de emociones violentas como el miedo, el espanto, el odio... El proceso de reducción al que Galter somete a la representación afecta tanto a los diálogos, la comunicación entre los personajes, como a la expresión de su interioridad, quedándose la película en una exterioridad plana y lisa sobre la que resbalan la voluntad del espectador de agarrarse a unos signos que le permitirían ver más allá de la imagen. Al rehuir de cualquier forma de pathos, *Caracremada* frustra a la vez nuestros reflejos interpretativos y la identificación emocional inculcados desde hace un siglo por el modo de representación institucional²⁵.

Así ocurre, por ejemplo, en la secuencia de la detención de dos guerrilleros por la guardia civil : en planos anteriores hemos visto a un guardia pedirle a una pareja de campesinos que vacíe el contenido de un saco en el suelo donde se esparcen patatas y caen varios pares de botas (fig. 1). Después de unos planos en los que se ve a dos jóvenes descansando a orillas de un riachuelo y bañando sus pies heridos en el agua, volvemos a ver las patatas y las botas que van calzando estos mismos hombres. Mientras uno se está atando los cordones, su mirada es atraída por algo que detiene sus movimientos. En el contracampo adivinamos los cuerpos de los campesinos en la maleza, tapados a medias por la vegetación y una manta. Inmediatamente después, un plano de conjunto muestra a los dos guerrilleros caminando por un sendero, con las manos

²³ El principio clásico de reducción progresiva del encuadre partiendo de una visión general ha sido cuestionado desde la modernidad cinematográfica. Por su parte, las películas posmodernas empiezan a menudo por primeros o primerísimos planos, pero aquí el cineasta mantiene durante largos minutos la visión del espectador pegada a unos detalles que fragmentan la imagen e impiden una configuración mental de un espacio coherente.

²⁴ El único momento en el que el personaje habla de manera significativa, es un monólogo (no exento de dimensión metafórica) sobre el cultivo de las patatas, es decir un tema anodino y pragmático relacionado con las difíciles condiciones de vida en el monte.

²⁵ Cf. N.Burch, *El tragaluces del infinito*, Madrid, Cátedra, 2008.

atadas por la espalda y seguidos a unos metros por dos guardias civiles. La cámara sigue filmando, inmóvil, durante 36 segundos mientras los cuatro se van alejando sin prisas, en silencio. Cuando los dos detenidos ya han salido del campo, los guardias se paran en el extremo izquierdo de la imagen, casi confundiéndose con la vegetación, para darles el alto y dispararles (fig. 2).



Fig. 1



Fig. 2

Esta situación podría prestarse a un tratamiento que privilegiara el dramatismo, las emociones, la acción y el suspense : los enlaces son seguramente parientes de uno de los guerrilleros, comprendemos que los guardias les han tendido una trampa después de matar a los dos campesinos y se han quedado al acecho hasta sorprenderles y arrestarles. Pero ninguno de los efectos esperables en la puesta en escena de esta peripécia corresponde a los códigos habituales : todo ocurre en silencio, sólo se oyen las dos órdenes pronunciadas por uno de los guardias (« i Baja el saco ! » y « i Alto ! »), no hay gritos, súplicas, llantos, no se ven ademanes violentos ni hay el menor contacto entre los cuerpos. Si han ocurrido ha sido entre los planos, en las elipsis temporales que aquí no sirven para acortar el tiempo o acelerar el ritmo de la acción sino más bien lo contrario, para mantenerla fuera de campo y prolongar los momentos intermedios. Sólo tenemos acceso a lo que ocurre antes de la acción y a su resultado, aunque de

modo parcial dado que no se ve a los jóvenes cuando los matan por la espalda, sólo un plano de detalle posterior a los disparos muestra cómo las manos de uno de los guardias cortan el cordel que ataba las muñecas de uno de los guerrilleros (para no dejar rastro del arresto y justificar los tiros por la espalda en el marco de la ley de fugas). Se privilegia esta acción, mínima aunque muy significativa, frente a la espectacularidad a la que hubieran podido dar lugar las otras acciones de este episodio. Tampoco se nos permite penetrar en los sentimientos de los personajes ya que los actores mantienen una neutralidad digna del efecto Kuleshov²⁶, que sólo cobra sentido en función de los planos colindantes.

Esta secuencia es muy representativa del conjunto de la película y del rechazo a los códigos comunes del lenguaje cinematográfico. La secuencia de la muerte del protagonista procede de manera muy parecida, limitando toda posibilidad de dramatización y expresión de pathos. Ahora bien, cabe preguntarse cómo puede tratar de la cuestión de la memoria una película volcada hacia la exterioridad, que se niega a emplear los recursos inventados por el cine para expresar la interioridad, los sentimientos, las emociones con los que el proceso mnésico está íntimamente vinculado²⁷. ¿Cómo puede convocar la memoria, manteniéndose a una distancia fría y desdramatizada? ¿De qué manera estas apuestas formales, opuestas no sólo a los procedimientos de las ficciones sino también a los de muchos documentales sobre la guerrilla, consiguen participar de este movimiento de exhumación e identificación de los fantasmas del pasado?

VISIBILIDAD VS INVISIBILIDAD

Las películas de reconstitución histórica tratan de hacer visible el pasado actualizándolo mediante representaciones (visuales, narrativas, simbólicas...) que se convierten luego en un fondo más o menos común y compartido, que va configurando nuestra visión de las distintas épocas. Estas películas, sean fieles o no a los conocimientos históricos, nos hablan del presente, de su relación con el pasado, y son prescriptivas de una memoria llamada colectiva, no sólo para los que no han conocido los acontecimientos referidos sino también para los que los han vivido. Denis Peschanski subraya que la memoria es el producto de « une dialectique entre ce que le témoin a réellement vécu et ce qu'il emprunte au grand récit qui s'est construit suite à l'événement [...] ». La dialectique est complexe, [...] car les récits individuels ont nourri le(s) grand(s) récit(s) mais qu'également ce(s) dernier(s) peuvent mettre à jour des épisodes qui se sont effectivement déroulés »²⁸. Así la memoria individual va evolucionando en función de las aportaciones

²⁶ Según la famosa experiencia del cineasta ruso Kuleshov para demostrar el poder del montaje en la sugerición de emociones.

²⁷ Como demuestran, desde las neurociencias, K. Dauchot e Y. Burnod en « Dynamique de la mémoire. Modèle des dynamiques cérébrales responsables du besoin de cohérence de l'esprit humain », D. Peschanski (dir.), *Mémoire et mémorialisation*, vol. 1, *De l'absence à la représentation*, Paris, Hermann Editeurs, 2013, p. 177-191.

²⁸ D. Peschanski et D. Maréchal (dir.), *Les Chantiers de la mémoire*, Paris, INA Editions, 2013, p. 19.

exteriores que el sujeto va procesando y de los relatos con los que se va identificando. Lo que demuestran las investigaciones actuales²⁹ es que lo propio de la memoria es su capacidad dinámica para elaborar una coherencia en torno a elementos dispersos, para narrativizar las experiencias fragmentadas de lo real. Lo que hace precisamente la película de Galter, es mostrar los retazos y fragmentos que sirven de base a este relato memorial sobre la guerrilla, subrayando todas las ausencias y carencias a las que se enfrenta cualquier tentativa de reconstitución del pasado.

Hemos visto en la descripción de la secuencia de la muerte de los guerrilleros, cómo el cineasta nos priva del voyeurismo que nos constituye como espectadores, denegándonos el don de ubicuidad y la omnisciencia que nos confiere normalmente el cine. Al hacer que la acción ocurra fuera de campo, se produce un efecto de desplazamiento del espacio narrativo que priva al espectador del acceso a la visibilidad del crimen, plasmando en la materialidad del plano, la ocultación de esos asesinatos y el amparo legal que otorgaba la ley de fugas. El encuadre frustrante deja fuera de lo visible la escena del crimen y exacerbaba la pulsión escópica instaurando una prohibición reforzada por la imposibilidad de seguir a los personajes mediante un trávelin que no se produce. En efecto, si el cine clásico ha jugado mucho con la dramaturgia que otorga el fuera de campo³⁰, en este caso estamos frente a otro tipo de reto. No se trata ni de censurar lo que no está permitido ver, ni de activar los resortes de la imaginación espectatorial en una economía clásica del suspense, sino de perturbar los códigos de recepción habituales. En efecto, la inmovilidad del plano fijo reenvía al espectador a su situación real, en la butaca de una sala de cine, condenado a la inacción y proyectándose ilusoriamente en la acción consoladora que le proporciona la ficción. Aquí, al descentrar la acción y el espacio diegético hacia un fuera de campo inalcanzable, la película nos enfrenta con nuestra impotencia ontológica como receptor de cine, y nos devuelve a esa percepción parcial y limitada de la realidad que el artefacto consigue hacernos olvidar, dándonos la impresión de que lo podemos ver y saber todo de todo. Es decir que esta apuesta formal no sólo desestabiliza el lenguaje cinematográfico común sino que imprime en el plano la inaccesibilidad de los hechos ocurridos y el veto sobre el pasado.

Esta representación deficiente (en el sentido de incompleta) cuestiona la homogeneidad y la plenitud de la representación dominante heredada del clasicismo cinematográfico que postula la existencia de un mundo completo y abarcable, comprensible y coherente, organizado alrededor de una intriga central, con peripécias, clímax y desenlace. En *Caracremada*, no hay centro, el tiempo se deshilacha en una espera volcada hacia la nada, la repetición, el agotamiento, la acción se descentra hacia un fuera de campo

²⁹ Véase la introducción de este número.

³⁰ J. Moure habla de una «lógica de descentramiento narrativo desde dentro hacia afuera», que vuelca la imaginación del espectador hacia el fuera de campo. *Vers une esthétique du vide au cinéma*, París, L'Harmattan, 1997, p. 52.

inaccesible, y el espacio se escinde entre los dos extremos de un encuadre o excesivamente reducido o excesivamente amplio.

En la primera parte de la película, dedicada a la acción colectiva, aparecen varios guerrilleros, enlaces, ayudas exteriores, el vaivén entre Francia y España, sin embargo el director utiliza pocos planos generales o de conjunto. La elección de privilegiar los primeros y primerísimos planos nos entrega una visión muy parcial de las cosas, del espacio, de la acción y de los personajes (fig. 3). El hecho de no enseñarnos al principio las caras de los personajes sino sus pies, sus manos y una parte de lo que hacen participa de la sensación de incomodidad que experimentamos al comprobar que se nos niega el acceso a una totalidad que normalmente nos entrega el cine. Esta fragmentación inicial se prolonga a lo largo de la película, con una proporción inusual de encuadres reducidos. Numerosos planos de detalle aislan objetos que forman parte de un conjunto que no vemos la mayoría de las veces, recortan un fragmento de la realidad del objeto e imponen una visión extremadamente parcial de esa realidad, creando una frustración y una incomodidad perceptiva en el espectador. Estos fragmentos que el encuadre extrae del mundo para entregarlos en su presencia radical dicen la imposibilidad de aprehender el mundo (y por consecuencia el pasado) como un conjunto unificado, homogéneo y totalizable. La película escruta el espacio, el orden de lo visible, los objetos, los gestos, los cuerpos, enfrentándose a su realidad compacta, rehuynendo de cualquier codificación sicológica o retórica. Si bien algunos signos diseminados remiten a un significado simbólico (veremos algunos ejemplos más adelante), la mayoría se reduce a su dimensión denotativa, a su materialidad opaca, lo cual tiende a limitar la distancia entre realidad representada y representación acercándose a veces a la abstracción (fig. 4).



Fig. 3

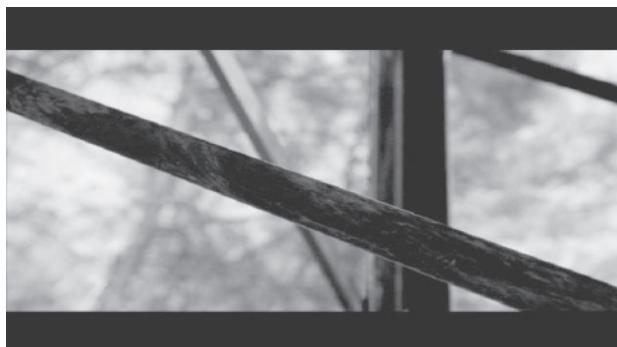


Fig. 4

Cuando Ramón, en la segunda parte, se desolidariza de los que abandonan la lucha siguiendo las directivas de la CNT en el exilio, y prosigue la resistencia en solitario, observamos una apertura de la escala de planos. Enfrentado el personaje a la soledad, al cara a cara con la naturaleza, se abre la visión y se incluye al maquis en un entorno que lo supera y con el que tiene que fusionar. Sigue habiendo planos de escala reducida pero alternan con planos amplios que construyen un espacio identificable y reconocible. No obstante, la escala media más empleada en el cine (entre plano medio y plano de conjunto) no domina, como tampoco es respetada la alternancia entre planos reducidos y planos amplios que permite que el espectador configure mentalmente el espacio diegético³¹. En *Caracremada*, podemos pasar brutalmente de un gran plano general a un plano de detalle (fig. 5 y 6), lo cual pierde al espectador quitándole puntos de referencia espaciales a los que aferrarse. En la discontinuidad del espacio, en el paso de la visión impedida por una proximidad demasiado grande a una percepción demasiado amplia y lejana, la película manifiesta la imposibilidad (tanto para el enunciador como para el receptor) de adoptar una posición justa respecto a los acontecimientos particulares (la guerrilla, la vida llena de incógnitas de Ramón Vila...) y a la realidad en general.

Los encuadres o desencuadres participan así de una estrategia global de resistencia contra la ilusión de una percepción homogénea y totalizadora de la realidad y del mundo, cuanto más cuanto que se trata de una realidad y un mundo lejanos, de los que sólo se conservan huellas, materiales –algunas– o memoriales –sobre todo. Al mismo tiempo, el recurso a planos de detalle de objetos (o seres) fragmentados crea un doble efecto paradójico: por una parte se produce una rarefacción del espacio y por otra una saturación del plano, puesto que el fragmento invade la totalidad de la pantalla. El plano se convierte de esta manera en el soporte de unas tensiones constantes entre continuidad y discontinuidad, presencia y ausencia, entrega y privación, en el lugar donde lo visible puede convertirse en obstáculo para la visibilidad.

³¹ Ver A. Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

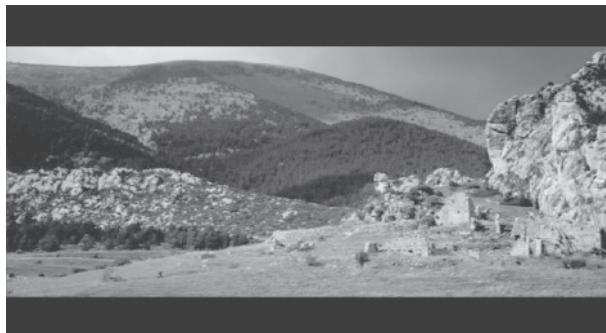


Fig. 5



Fig. 6

EL LUGAR Y LA MEMORIA

Los planos de escala superior al plano medio nos enseñan varios espacios distintos pero desconectados; aparte de los múltiples lugares naturales del monte por los que se desplaza Caracremada, se ve una masía (por su recurrencia comprendemos que es de los enlaces), una central eléctrica, una carpintería, un caserío en ruinas, un pueblo por la noche cuyas luces se apagan por el atentado contra la central... Pese a que se vean muchos desplazamientos, en ningún momento se nos muestran los nexos que unen los lugares, que por el contrario aparecen como entidades autónomas y aisladas.

Asimismo, los acontecimientos no parecen articularse según principios de causalidad y consecución, sino más bien sucederse sin vínculo visible o inmediato. Es un modo de narración elíptica que evita la acción, descentrándola hacia los márgenes del relato y focalizando la atención sobre los intervalos, como ya hemos visto. Estos largos momentos en los que «no pasa nada» dan cuenta de la experiencia de suspensión temporal que vive el protagonista cuya vida puede resumirse a una larga espera durante la cual ocurren pocas cosas significativas, un largo errar que constituye el único vínculo (invisible en la pantalla pero tejido en su trama) entre lugares inconexos. Esta discontinuidad

dad, tanto del espacio como del relato, designa los elementos dispersos como huellas, indicios, y nos invita a organizarlos para construir un sentido.

La fragmentación interroga la posibilidad de la representación como bien subrayó Robert Bresson³² en cuya filiación de sitúa claramente Lluís Galter. Al aislar partes, trozos de la realidad (sea profilmica o afilmica), se insta al espectador a recomponer una totalidad, necesariamente incompleta, a colmar los vacíos de los intersticios dejados en blanco. El montaje elíptico, asociado con una visión parcial y un espacio fragmentado, reproduce en la factura misma del film las dificultades de acceso a lo ocurrido, a un pasado del que sólo emergen manifestaciones puntuales, a una época de incertidumbres en la que se confundían verdades y mentiras, donde cualquiera podía ser declarado culpable, donde la luz sobre los « crímenes legales » era imposible de establecer. Las elipsis aplazan la comprensión y abren el relato a la duda permanente (¿qué pasa?, ¿qué ha pasado?, ¿qué va a pasar?), como en aquel tiempo ocurría con la inestabilidad de los hechos sometidos a « versiones oficiales »³³ y rumores múltiples. De la realidad de aquella guerra silenciada sólo llegaban a los contemporáneos noticias incompletas, ecos lejanos deformados por la propaganda o la autocensura de los testigos directos. Del mismo modo, siempre falta algo en la película, que el espectador tiene que reconstruir y deducir para componer, con la heterogeneidad de lo que se le entrega, una forma de homogeneidad aceptable. En esto mismo consiste el trabajo de la memoria: en dar forma y relacionar experiencias del pasado aisladas, propias y ajenas, en tejer una coherencia que la misma realidad no da nunca. El cine, la literatura, la disciplina histórica, con medios y objetivos distintos, ordenan y tienden a borrar su caos, narrativizando, explicando, justificando... *Caracremada*, aun siendo una ficción histórica, nos niega este consuelo al insistir en la opacidad de lo real y al poner trabas a la ilusión de comprensión totalizadora que suele entregarnos el cine de ficción.

El film asume lo inabarcable del pasado en su globalidad articulándolo estrechamente con el espacio natural y el paisaje, puesto que la película se ha rodado en las mismas zonas en las que vivió y se escondió Ramón Vila. El documental realizado por Serra i Fontelles, para la serie *El maquis a Catalunya*³⁴, permite identificar, entre otros lugares, la masía en ruinas a la que acude dos veces el personaje, como la casa de su infancia. Ahí murió su hermana pequeña en un incendio mientras él se salvó con graves quemaduras en la cara, acontecimiento al que debe su mote; luego murió su madre en esta misma casa, fulminada por un relámpago. El film de Lluís Galter no nos dice nada al respecto (estas informaciones nos las da el documental) sino que asocia explícita-

³² « DE LA FRAGMENTATION: / Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRÉSENTATION. / Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance ». R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 95-96.

³³ Como mucho la noticia lacónica de la muerte de un bandolero peligroso o de unos terroristas.

³⁴ « Ramón Vila Capdevila, 'Caracremada' », último episodio de esta serie de siete producida por TVE S. A. Barcelona en 1988-1989.

mente la casa con una tumba cuando el protagonista viene a depositar un ramillete de flores al pie de uno de sus muros. La segunda vez que acude a este lugar es acompañado por una joven que se ha juntado con él tras seguir a un joven guerrillero matado por la guardia civil. Al amanecer, recorre las ruinas mientras duerme Ramón Vila y descubre otro ramillete de flores frescas en el mismo lugar. Alza la mirada y roza con los dedos el muro manchado de hollín, huella del incendio, signo presente de la catástrofe pasada de la que no sabremos nada. Poco importa que esta mancha negra sea un rastro « auténtico » del incendio o que haya sido añadida para el rodaje, lo que expresa es la pervivencia del pasado en los lugares, la íntima fusión entre el espacio y el tiempo. Las flores y su sustitución ritual sugerida por la repetición convierten el acto individual del personaje en metonimia de un duelo colectivo, silencioso pero obstinado, y la casa-tumba en lugar de memoria, de peregrinaje, donde, más allá de la historia personal de Ramón Vila, se homenajea a los muertos cuya presencia sigue habitando el espacio. De hecho, el monte entero se convierte en tumba: en la misma secuencia, a unos metros de la casa, la chica se queda parada delante de una roca que parece emerger de la ladera en una potente reminiscencia visual del *Perro de Goya* (fig. 7 y 8). Por el contraluz, su silueta se funde en el paisaje, como absorbida por él, mientras esa cara de piedra parece echarle un grito mudo al cielo desde tiempos inmemoriales –aquejados de las guerras civiles españolas a las que puede remitir la referencia al Goya de las Pinturas Negras–, un grito petrificado, que nadie oye, que sale de la tierra en la que yacen tantos cuerpos, víctimas de una guerra fantasma que no encontraron sepultura.



Fig. 7

F. de Goya, *Perro semibundido*, 1819-1823

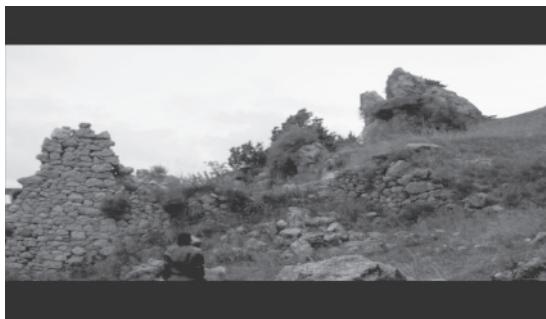


Fig. 8

Lo que el film nos entrega mediante el paisaje que, como comenta Agustín Gómez Gómez³⁵, es lo que menos ha cambiado desde los años 40, es un pasado presente, con sus capas de tiempo transcurrido, estratos de batallas y muertos caídos, cuerpos que la tierra que los ha cubierto ha transformado en el humus que la constituye. Cualquier paisaje es, desde un punto de vista estrictamente geológico, la tumba de tiempos pasados, lo es aún más cuando esos tiempos han sido bélicos y sangrientos (¿existen otros tiempos a escala geológica?). A los estratos formados por los cadáveres (humanos, animales, vegetales) descompuestos y sedimentados, se añaden los estratos de la memoria sepultada a la que la película se aproxima. La geografía está cargada de historia, impregnada por los acontecimientos que allí ocurrieron, que la tierra ha grabado y que los hombres recuerdan, porque sólo ellos, con el trabajo de su memoria, son capaces de hacer hablar el paisaje. Un paisaje como espacio en el que cristaliza la memoria.

En *El corazón del bosque* de Manuel Gutiérrez Aragón, película con la que *Caracremada* tiene varios puntos en común, la sombra de El Andarín proyectada por un faro permanece en la montaña mucho después de que él se haya marchado, como impresa en la roca. Como esta sombra, la memoria de los guerrilleros que han alimentado leyendas locales a pesar (o a causa) de la represión y la censura, sigue presente en los lugares mismos en los que vivieron y lucharon. Si el personaje薄膜ico de Ramón Vila vuelve sobre los lugares de su infancia, la película vuelve sobre las huellas que el Ramón Vila real dejó en el monte donde sigue planeando su sombra, recogida por la película. Una sombra en la que ya se había convertido en vida, apareciendo y desapareciendo como un fantasma, manifestando su presencia por actos de sabotaje. Este fantasma al que la muerte no pudo hacer desaparecer, es la presencia tenaz e insistente de un pasado, el de la guerra y sus prolongaciones, que sigue determinando el presente y que el director aspira a desvelar : « Historias como ésta no están tan al alcance de la mano. Tal vez a partir de sacar esto a la luz, aunque sea de forma sutil y no explicando la historia con pelos y señales, ojalá la gente pueda empezar a investigar cosas o *sacar cosas de debajo de las piedras* »³⁶.

La metáfora utilizada por el propio cineasta expresa ese vínculo íntimo entre el lugar, su materialidad, y la memoria. De hecho, el año en que se estrenó la película, se abrió la « Ruta de Caracremada », un circuito de senderismo por el monte pre-pirenaico catalán que recorre la zona donde se escondió el maquis. No es aquí el sitio para entrar en el debate sobre el tema complejo del tanato-turismo³⁷ del que forma parte sin la menor

³⁵ A. Gómez Gómez, « El paisaje del maquis », P. Poyato Sánchez (dir.), *Bosque y monte como lugares de refugio*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014 (en prensa).

³⁶ L. Galter en *La Vanguardia*, 13/11/2013. El subrayado es mío.

³⁷ Sobre las implicaciones contradictorias de la explotación comercial y turística de los « lugares de memoria », ver B. Sion, « A quoi servent les mémoriaux ? », D. Peschanski et D. Maréchal, *op. cit.*, p. 143-169.

duda esta ruta; nos limitaremos a señalar que la web de la ruta³⁸ le dedica una página a Ramón Vila para explicar quién fue y por qué se ha utilizado su mote. Entre los motivos, podemos destacar el anclaje espacio-temporal (las raíces familiares en el Alto Berguedà y el Alto Solsonés por donde pasan los senderos), la lucha contra el nazismo y el franquismo, el conocimiento perfecto de la zona por el personaje, y esta precisión: « el hecho de utilizar su nombre para la ruta es una manera de relacionar el paisaje, las montañas y la historia reciente »³⁹, que articula explícitamente el pasado con los lugares. El espacio natural, los árboles, las rocas, los valles y las laderas que fueron los testigos mudos de la lucha antifranquista y de la presencia de los resistentes, se convierten en receptáculos de una memoria que no encontró ningún relato nacional para expresarse. La apropiación presente de estos lugares por los senderistas (de motivaciones muy diversas, por supuesto) lo transforma en suerte de peregrinaje moderno, y el mismo caminar en lugar de memoria⁴⁰. Un lugar en el que la experiencia de la memoria ya no es estrictamente cognitiva sino sensorial y corporal como apunta Brigitte Sion a propósito de los memoriales⁴¹.

CONCLUSIÓN

Cabe matizar el impacto de una película como *Caracremada*, absolutamente minoritaria en el panorama del cine sobre la guerrilla antifranquista, tanto por su apuesta formal como por el número de espectadores⁴² que la han podido ver. Se ha distribuido en pocas salas y su fama se debe esencialmente a su selección en la Mostra de Venecia. Al margen de la acción de los militantes (desde la CNT hasta las asociaciones de « recuperación de la memoria histórica ») que han participado en su difusión entre sectores limitados y por circuitos alternativos, no ha alcanzado a un amplio público. Hecho al que ha contribuido seguramente su rechazo a un modelo fílmico consensual y la adop-

³⁸ <http://rutacaracremada.com/> Esta forma de turismo viene desarrollada por las mismas asociaciones que obran a la rehabilitación de la lucha guerrillera como por ejemplo La gavilla verde con la “Agrupación Senda de Lobos”: <http://sendadelobos.wordpress.com/>. Señalemos por otra parte que la visita guiada del Museo de los Maquis de Castellnou de Bages acaba por una parada en la tumba de Ramón Vila Capdevila. Véase también el artículo de Virginie N'dah Sékou en este mismo número.

³⁹ <http://rutacaracremada.com/esp/quien-era-el-caracremada/>

⁴⁰ En tanto que estos lugares pueden ser materiales o inmateriales, como ya apuntó P. Nora en el artículo « Mémoire collective », J. le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Editions Retz, 1978, que abrió el proyecto que desembocaría en los tres tomos colectivos de *Les Lieux de Mémoire* (*La République*, 1984 ; *La Nation*, 1986 ; *Les France*, 1992) publicados por Gallimard.

⁴¹ « [...] la pratique ou l'expérience de la mémoire [...] ne passe plus exclusivement par la cognition, mais aussi par une expérience sensorielle et corporelle », B. Sion (a propósito de los usos que la gente hace de los memoriales de la Shoah en Berlín y de las Víctimas del Terrorismo de Estado en Argentina), « A quoi servent les mémoriaux ? », *art. cit.*, p. 162.

⁴² 3186 espectadores en salas según la Base de Datos de Películas Calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html)

ción de una forma « sustractiva » que, sin embargo, se revela especialmente pertinente para articularse con la cuestión de la memoria.

La realidad dispersa de los recuerdos, la fragmentación de los testimonios, de los conocimientos sobre la vida clandestina de Ramón Vila dificultan el proceso de reconstitución mnésico y filmico. Por ello las apuestas formales de la película no son meras posturas estéticas sino que reflejan la propia dificultad a la que es sometida la memoria. Hemos visto que las tomas de vista, la escala de planos y los racores tienden a limitar la visibilidad y la legibilidad de la ficción. Aunque la película no sale del régimen narrativo y ficcional (cuenta una historia, incluso la cuenta de modo cronológico), cuestiona las modalidades habituales de la transparencia narrativa y de la plenitud del sentido entregada por el régimen de representación dominante. El film se resiste a las formas del discurso cinematográfico común al mismo tiempo que manifiesta la resistencia del mundo al lenguaje, dando a ver su caos, su absurdo⁴³, pero sin renunciar a la existencia de un sentido. No un sentido previo, anterior a las cosas, sino por construir e *inventar*. Al desviarse de los modelos mayoritarios, también construye otra relación con los hechos pasados, apostando por otra forma de memoria anclada en el espacio, pero abierta y en movimiento, una memoria dinámica cuyo proceder aparece reflejado en la factura de la película, una memoria en constante proceso de elaboración al que es invitado el espectador que acepte modificar sus hábitos de recepción.

⁴³ El propio Lluís Galter, en sus « Notas del director » del dossier de prensa (disponible en <http://www.pacopoch.cat/caracremada/>), se refiere al mito de Sísifo, dándole una interpretación personal. Agustín Gómez Gómez retoma la referencia en su artículo ya citado para acercarla a la visión de Albert Camus.

- III -

PERSISTANCE DES IMAGES

Edition et réédition de *Che, Vida de Ernesto Che Guevara*, théâtre de la narrativisation de la mémoire

CAMILLE POUZOL

Université Paris-Sorbonne Paris IV – CRIMIC EA 2561

ABSTRACT

This article is a study of the foreword and afterword texts of issuances of the first comic book on Ernesto Che Guevara written in Spanish and French. *Vida del Che*, by Héctor Germán Oesterheld, Alberto and Enrique Breccia, was published in 1968 in Argentina. The study of these texts is important so as to understand the role this comic book had played in the narrativization of the memory figure of Che Guevara. The context of this work being published during the dictatorship of Onganía has to be considered so as to assess the great impact it made at that time. The analysis of the first republication, released in Spain in 1987, will help to see how important the comic book was in the construction of a specific interpretation of the Che Guevara figure. The issuances of the comic book have provided a platform in which a dialectic fight is being developed between the different foreword and afterword texts that narrativised the memory figure of Ernesto Che Guevara.

289

Keywords: Ernesto Che Guevara, Comic book, *Vida del Che*, Narrativization, Memory, Forewords, Afterwords, Dictatorship, Oesterheld, Breccia

RÉSUMÉ

Cet article propose une étude des préfaces et postfaces des éditions en espagnol et en français de la première bande dessinée réalisée sur Ernesto Che Guevara, *Vida del Che*, de Héctor Germán Oesterheld, Alberto y Enrique Breccia, publiée en 1968 en Argentine. L'étude des textes liminaires est décisive pour comprendre le rôle que tient cette bande dessinée dans la narrativisation de la mémoire de la figure du Che. Cette oeuvre, publiée pendant la dictature de Onganía, doit être mise en perspective pour mesurer l'impact qu'elle a eu dans ce contexte particulier. L'analyse de la première réédition, publiée en Espagne en 1987, permet d'en apprécier l'importance dans la construction d'une lecture spécifique de la figure du Che. Cette édition inaugure le théâtre d'une lutte dialectique entre les différents textes liminaires qui démontrent une narrativisation de la mémoire de la figure de Ernesto Che Guevara.

Mots-clés : Ernesto Che Guevara, bande dessinée, *Vida del Che*, narrativisation, mémoire, préfaces, postfaces, dictature, Oesterheld, Breccia

RESUMEN

Este artículo es un estudio de los prefacios y postfacios de las ediciones en lengua española y francesa de la primera historieta sobre Ernesto Che Guevara, *Vida del Che*, de Héctor Germán Oesterheld, Alberto y Enrique Breccia, publicada en 1968 en Argentina. El estudio de los textos liminares es relevante para entender el papel que desempeña esta historieta en la narrativización de la memoria de la figura de Che Guevara. Esta obra, publicada durante la dictadura de Onganía, tiene que ser puesta en perspectiva en ese contexto peculiar para comprender el alcance que tuvo dicha obra en aquel momento. El análisis de la primera reedición, publicada en España en 1987, permitirá aprehender la importancia que tiene esta edición en la construcción de una lectura específica de la figura del Che. Dicha edición abre un escenario en el que se desarrolla una lucha dialéctica entre los diferentes textos liminares que demuestran una narrativización de la memoria de la figura de Ernesto Che Guevara.

Palabras clave: Ernesto Che Guevara, Historieta, *Vida del Che*, Narrativización, Memoria, Prefacios, Postfacios, Dictadura, Oesterheld, Breccia

INTRODUCTION

Les temps actuels se caractérisent par un essor de l'intérêt pour la mémoire. Les traumatismes de la Seconde Guerre Mondiale et de la Shoah ainsi que la fin de l'« âge des totalitarismes »¹, ont permis à des mémoires niées de refaire surface. Toutefois, cette explosion de mémoires, ce dépassement de l'oubli s'accompagnent d'une dérive de plus en plus présente aujourd'hui, la « bousculade commémorative »². José María Ruiz Vargas explique que

Cuando hoy en día se habla de « memoria histórica » no es para referirse, en absoluto, a la memoria de nuestro pasado personal. Cuando alguien habla hoy de « memoria histórica » parece claro que es para referirse, digamos, a una memoria especial –llámémosla así momentáneamente–, cuya función sería recordar, para mantener vivas, historias generalmente, ajena aunque emocionalmente cercanas, o sucesos muy concretos de la vida de un grupo o de una sociedad³.

Ainsi, la mémoire est utile à la création, à la consolidation de l'identité puisque le passé devient un référent social porteur de sens pour la création du présent.

L'omniprésence de la figure d'Ernesto Che Guevara lors des commémorations des dates anniversaires de sa naissance et de sa mort le situe au cœur d'une lutte mémorielle sur

¹ K. Pomian, *Sur l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

² P. Nora, « L'ère de la commémoration », dans *Les Lieux de mémoire, Tome 3 : Les France, De l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1992, p. 978.

³ J. M. Ruiz Vargas, « ¿De qué hablamos cuando hablamos de « memoria histórica » ? Reflexiones desde la psicología cognitiva », *Entelequia. Revista Interdisciplinaria. Monográfico*, n° 7, 2008, p. 20.

l'instrumentalisation du récit mnésique. La bande dessinée *Vida del Che* est le parfait exemple des enjeux mémoriels qui se cristallisent autour de cette figure. Son existence, symétrique à celle du biographié, va la propulser au cœur de cette problématique de surviance mémorielle dépassant l'indicable et l'oubli. Toutefois, rapidement se pose l'incertitude quant aux usages du récit mnésique qui vont se manifester au cours des différentes rééditions.

Ainsi, l'édition de 1968, dans l'immédiateté de l'histoire, va établir les enjeux idéologiques qui se cristallisent dans cette bande dessinée historique et artistique. La réédition de 1987 s'élabore ensuite en un espace mémoriel à l'heure d'un changement politique important avec l'instauration d'un régime démocratique. Les rééditions successives, quant à elles, poseront inévitablement la problématique de l'instrumentalisation mémorielle et des usages du passé à l'heure où l'oubli n'est plus. Les préfaces et les postfaces vont ainsi devenir le théâtre de cette guerre mnésique entre revendication et manipulation.

1968, L'IMMÉDIATETÉ AU SERVICE DE L'HISTOIRE

Vida del Che, bande dessinée écrite par Hector Germán Oesterheld et dessinée par Alberto et Enrique Breccia, est la première d'une longue série consacrée à Ernesto Che Guevara⁴. Création quasi immédiate en réaction à la mort du guérillero, elle fut réalisée puis publiée en un temps record. En effet, quelques mois séparent l'assassinat du célèbre guérillero (9 octobre 1967) et l'édition de la bande dessinée (janvier 1968), preuve de la réactivité et de la prouesse artistique de ces trois figures fondamentales dans l'histoire de la bande dessinée argentine.

Le contexte national argentin ne semblait pourtant pas propice à la publication de cette bande dessinée. En 1968, l'Argentine vit sous la dictature de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Bien que considérée comme « *una dictablanda* », pour reprendre le terme d'Enrique Breccia, cette dictature se caractérise par un monopole des pouvoirs, par une volonté de transformer en profondeur l'Argentine et par l'instauration d'une politique économique ultralibérale qui privilégiait les intérêts du capital au détriment des travailleurs et du social. Les tensions étaient alors exacerbées entre la junte militaire au pouvoir et une nouvelle gauche qui rassemblait plusieurs courants, dont certains groupes de guérilleros comme les Montoneros issus des jeunesse péronistes. Le « cordobazo », qui eut lieu le 29 mai 1969, demeure à ce jour l'exemple le plus marquant de

⁴ À ce jour vingt-six bandes dessinées, de nature diverse et internationale, composent le corpus de ma thèse en cours, *Charisme et Neuvième art : Ernesto Che Guevara dessiné, un nouveau regard sur l'histoire*, sous la direction de Mme le professeur Nancy Berthier, université Paris-Sorbonne Paris IV, CRIMIC EA 2561.

ces tensions où des ouvriers et des étudiants qui manifestaient, soutenus par la population, furent assassinés au cours de heurts avec l'armée⁵.

En ese contexto de lucha y efervescencia social, donde cambiar el mundo aparecía como algo posible, la cultura ocupaba un espacio protagónico a la hora del planteo de los debates de fondo.⁶

La culture, porteuse des idéaux, s'incarne dans cette parution qui devient un acte de rébellion. La bande dessinée a joui d'un engouement dès sa réception, ce qu'Alberto Breccia explique dans l'Autodafé de l'édition de Fréon, en ces termes :

Lors de sa parution en 1968, le livre a connu un succès foudroyant. Le jour de sa sortie, tous les murs de Buenos Aires étaient couverts d'affiches et en très peu de temps il s'en est vendu quelques soixante mille exemplaires.⁷

Il n'en fallait pas plus pour que le régime en place décide de censurer la bande dessinée et de détruire les originaux, scellant son destin. Fernando Ariel García détaille ainsi, dans la postface de l'édition anniversaire de Doedytores, ce qu'il appelle :

los avatares vividos por la Vida del Che : secuestro policial de los ejemplares en circulación ; abrupta cancelación de la colección ; persecuciones y aprietos a los Breccia ; la decisión de Alberto de destruir los originales y de enterrar un ejemplar impreso en el jardín de su casa, con la esperanza de reeditarlo en un futuro menos negro, para la familia y para el país.⁸

À l'instar du personnage biographié, la bande dessinée d'Oesterheld et Breccia, en raison de sa trajectoire, allait évoluer du simple état d'œuvre littéraire à celui d'objet historique. La mise en récit de sa vie au lendemain de sa mort conduit à l'engendrement d'une bande dessinée historique témoin et vecteur de son temps. Le contexte de publication, caractérisé par la censure, la séquestration et la destruction, l'édifia en un récit fondateur et exemplaire par le biais d'un effet de miroir où la bande dessinée devint une incarnation du mythe au même titre que les célèbres photographies d'Alberto Korda et Freddy Alborta. Un tel contexte de parution mêlé au charisme du biographié annonçait le devenir de la bande dessinée. Au-delà de la figure d'Ernesto Che Guevara, cette bande dessinée marque un moment déterminant tant pour le cheminement personnel de Oesterheld que pour celui de la bande dessinée argentine.

Aunque, en 1968, Oesterheld no formaba parte activa de la insurgencia, el tono épico que alcanzan sus series biográficas sobre Evita y el Che Guevara da cuenta de que el

⁵ Ch. Lancha, *Histoire de l'Amérique hispanique de Bolívar à nos jours*, Ed. de l'Harmattan, Paris, Collection Horizons Amériques Latines, 2003.

⁶ F. Ariel García, « Enrique Breccia, el hombre que dibujó al Che », dans H. G. Oesterheld, A. Breccia, & E. Breccia, *Che, Vida de Ernesto Che Guevara*, Buenos Aires, Doedytores, 2008, p. 77.

⁷ A. Breccia, « Alberto Breccia: Autodafé », par Jan Baetens, Bruxelles, Fréon, 1992, p. 5.

⁸ F. Ariel García, « Enrique Breccia, el hombre que... », *op. cit.*, p. 78.

autor adhería a la convicción de que la historia argentina, y aun latinoamericana, había ingresado a una etapa resolutiva.⁹

De cette façon, l'œuvre de Oesterheld et des Breccia est devenue un chef-d'œuvre tant historique que graphique.

Ce n'est pas uniquement à cause de son contenu exceptionnel que *Che* constitue une œuvre-phare dans l'histoire de la BD. Sur le plan formel aussi, le livre reste d'une modernité absolue [...].¹⁰

Par ailleurs, le potentiel symbolique de l'œuvre se cristallisa dans le paratexte, lieu où se nouent contexte historique et projet énonciatif. Mais le paratexte est également le théâtre de divergences entre les collaborateurs. Pour le scénariste et l'auteur du prologue, H. G. Oesterheld et Eliseo Verón, la potentialité du langage du neuvième art semblait primer. Pour Verón, la bande dessinée participe désormais à l'écriture de l'histoire, revendiquant ainsi son statut de littérature majeure.

El proyecto de volcar a la tira dibujada la vida del Che es pues, en cierto modo, un comentario y un reconocimiento de la importancia de esa ley¹¹ en nuestra sociedad y despertará sin duda interés, sorpresa y polémica.¹²

Ernesto Guevara devient malgré lui un outil de revendication éditorial pour la reconnaissance de la bande dessinée. Eliseo Verón considère la bande dessinée comme un outil puissant pour diffuser une idéologie. Ainsi, *Vida del Che* devient une sorte de manuel pour inciter à l'engagement dans les processus de transformation. Dans cette préface prophétique, il anticipe alors sur l'aura de Guevara en tant que figure-guide qui fera son apparition lors des différents mouvements sociaux de 1968. Cette conception du rôle de la bande dessinée rejoint celle du scénariste H. G. Oesterheld. Ses œuvres, que ce soit l'*Eternauta*, allégorie de la dictature, ou encore *Vida del Che*, illustrent cette vision de la bande dessinée engagée.

Oesterheld sigue siendo guionista y escritor, y utiliza su mejor arma para tomar partido y salir a intentar algo desde su particular trinchera cultural : una historieta que cuenta la vida de El Che.¹³

Martín Pérez écrit, dans son article « Los cuadros del Che » publié sur le site de *Página 12* :

⁹ L. Vazquez, *El Oficio de las Viñetas, la industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2010, p. 151.

¹⁰ A. Breccia, « Alberto Breccia..., op. cit. », p. 5.

¹¹ Nous reproduisons ici le début de la citation pour que le lecteur puisse avoir connaissance de la loi à laquelle fait référence Eliseo Verón : « En los medios masivos, el Che Guevara se trasmutó de inmediato en un personaje romántico, en un super-héroe : ley inexorable, tal vez, de la comunicación de masas, productora por excelencia de la mitología contemporánea ».

¹² E. Verón, dans H. G. Oesterhel, A. Breccia, & E. Breccia, *Vida del Che*, Buenos Aires, Ediko, 1967, p. 1.

¹³ D. Accorsi, « Un poco de historia » dans H. G. Oesterheld, & A. Breccia, *Evita / El Che*, Buenos Aires, Clarín, 2007, p. 12.

Pero también cuenta que, como corrían tiempos dictatoriales, Alvarez les ofreció la alternativa de no firmar la obra. « Le dije que una historia con un personaje como el Che no merece que se haga a escondidas », explicó Oesterheld. Y agregó que le dobló la apuesta a Alvarez: « No sólo quiero firmarlo, sino que quiero mi nombre en la tapa ».¹⁴

La volonté de voir son nom associé au Che constituait indubitablement un acte subversif puisque la couverture de la bande dessinée, qui établit la connexion avec le lecteur, est le premier espace visible. Pour Oesterheld, la grandeur du personnage, sa signification, ne pouvaient faire l'objet d'une œuvre anonyme, signe de lâcheté. En tant que scénariste, il ne pouvait tolérer de voir son nom écarté de sa création qui était, pour lui, bien plus qu'une simple biographie, une profession de foi, et ce indépendamment des mises en garde reçues publiquement, comme le souligne à nouveau Martín Pérez, dans son article « Los cuadros del Che » publié sur le site de *Página 12* :

Poco antes, el diario *La Nación* había publicado un editorial advirtiendo sobre el peligro de la existencia de una historieta sobre un personaje revolucionario como el Che.¹⁵

En outre, le marché éditorial de la bande dessinée était à nouveau florissant dans les années 70 et certains scénaristes, dont Oesterheld, contribuèrent à l'émergence d'une conception adulte de la bande dessinée. En effet, une volonté d'aborder et de développer une bande dessinée sérieuse, politiquement engagée, se développa au début des années 70, mais le coup d'état de mars 1976 modifia le panorama national de la bande dessinée : « después vendría la noche o –lo que es peor– el gris de una década en que los grandes creadores se dispersaron [...] »¹⁶. Quant à Oesterheld, son militantisme actif au sein des Montoneros, dès 1970, le conduisit à la clandestinité et il « disparut » le 27 avril 1977, tout comme ses quatre filles également militantes. L'histoire confirma tragiquement les fondements de la mise en garde publiée par *La Nación*.

Les dessinateurs, quant à eux, ne connurent pas le même sort qu'Oesterheld. A la différence du scénariste, les deux Breccia n'ont pas souhaité faire de *Vida del Che* un testament politique. Pour Enrique Breccia, la bande dessinée n'était pas destinée à être utilisée comme un outil politique car pour lui son engagement doit se manifester autrement :

La BD est un média de divertissement qui sert, de temps en temps, à faire réfléchir les gens. Mais il ne faut pas tomber dans la confusion des genres, faire du divertissement pour placer des idées. Il faut bien séparer les choses. En tout cas, c'est ce que j'essaye de faire.¹⁷

¹⁴ M. Pérez, *Radar: Los cuadros del Che*, (2008) sur *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4724-2008-07-22.html>

¹⁵ M. Pérez, *op. cit.*, p. 1.

¹⁶ J. Sasturain, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.

¹⁷ E. Breccia, « Le Che déterré! », par Lisa Benkemoun, 2009, p. 2.

Même si Fernando Ariel García met en avant la dimension subversive d'une telle publication, il reconnaît que l'intention première des auteurs n'était pas la revendication d'un engagement politique :

Es sabido que los Breccia no lo vivieron como un acto de militancia política, pero en esos momentos en que la CIA hacía desaparecer el cuerpo de Guevara (que sería encontrado y desenterrado recién en 1997), tomar una figura de la dimensión política del Che y hacerla circular entre la población era un acto de naturaleza revolucionaria.¹⁸

Alberto Breccia souhaitait être « le témoin d'une figure qui, du moins à l'époque, car aujourd'hui, hélas, ce n'est plus le cas, représentait l'espoir de l'Amérique du Sud tout entière », il espérait « condenser d'une manière aussi pure que possible la vie et la signification de Guevara, puis de les transmettre aux générations futures »¹⁹. Cela étant, Alberto Breccia devait tout de même pressentir que la publication d'une telle œuvre dépasserait inévitablement la sphère culturelle. Même si le duo Breccia connut aussi des vicissitudes liées au contexte politique, cette distance assumée leur permit, sans doute, de ne pas subir le même sort qu'Oesterheld.

La répression militaire de 1973 a complètement bouleversé la situation du livre, dont la lecture et la possession sont devenues tout à coup extrêmement dangereuses. Toutes les planches originales et tous les exemplaires invendus ont été brûlés, le scénariste de *Che* a été assassiné, mon fils et moi avons fait l'objet de menaces très précises et les gens avaient tellement peur qu'ils se sont empressés de brûler eux-mêmes les exemplaires qu'ils avaient achetés.²⁰

Toutefois, Ariel García persiste à croire que les pages réalisées par le fils Breccia ont été décisives dans l'évolution de la bande dessinée argentine, caractérisée par « su condición de arte masivo, compromiso político y representación de las utopías »²¹. La succession des régimes dictatoriaux, avec son terrible apogée entre 1976 et 1981, a profondément influencé les sphères médiatiques et culturelles mais la bande dessinée argentine a su se réinventer pour demeurer un espace fécond d'expression et de protestation.

No obstante, aunque con el régimen quedan anulados los espacios de libre oposición, pueden rastrearse obras de carácter disruptivo que evidencian cierta capacidad de « resistencia ».²²

Profitant de son statut de « littérature d'évasion », pour reprendre les termes de Javier Hildebrandt, de nombreux auteurs ont utilisé la bande dessinée, et notamment le dessin humoristique, pour diffuser des opinions contraires au régime *de facto*.

¹⁸ F. Ariel García, « Ernesto Che Guevara. El que lucha para vencer », dans H. G. Oesterheld, A. Breccia, & E. Breccia, *Che. Vida de Ernesto Che Guevara*, Buenos Aires, Doedystores, 2008, p. 3.

¹⁹ A. Breccia, Autodafé , *op. cit.* , p. 5.

²⁰ *Ibid.*

²¹ F. Ariel García, « Enrique Breccia, el hombre que dibujó al Che », *op. cit.* , p. 78.

²² L. Vazquez, *op. cit.*

Tout ce débat autour du rôle idéologique que peut incarner cette bande dessinée en tant qu'art engagé, est ancré dans l'œuvre dès les origines. Il a ressurgi au moment de la réédition de 1987 qui a insufflé à cette bande dessinée historique une nouvelle dimension.

1987 : LA RÉÉDITION COMME UN ESPACE MÉMORIEL

La première existence, de courte durée, de la bande dessinée laissait supposer que l'oubli était le seul horizon envisageable. *Vida del Che* acquit une réelle potentialité au moment de la première réédition faite à partir d'exemplaires de l'édition originale. La bande dessinée va ainsi dépasser son statut d'œuvre littéraire à partir de 1987 puisque nous allons assister à une transsubstantiation de ce récit historique en un lieu de mémoire²³. Cette transformation qui se manifeste dans les paratextes est sans conteste liée à un contexte précis mais dépend également d'une fonction qui lui est attribuée. Le lieu de mémoire est à la fois matériel, symbolique et fonctionnel. Pour qu'il existe et demeure, il faut qu'il y ait au départ une volonté de mémoire. Un lieu évolue en lieu de mémoire lorsqu'il devient un espace où « se cristallise et se réfugie la mémoire »²⁴. Malgré les désaccords existants entre les auteurs sur l'objectif visé, Fernando Ariel García suppose que cette bande dessinée s'est désormais émancipée des intentions de ses auteurs :

las obras artísticas no sólo dicen lo que sus autores quieren que digan, sino que también incorporan a su mensaje el mensaje que las sociedades depositan en ellas. Y si bien puede tratarse de un efecto no deseado originariamente, la edición de *Vida del Che* (título original de la historieta hoy conocida, simplemente, como *Che*), estaba imbuida del espíritu revolucionario que promulgaba, con sus acciones, el Che.²⁵

L'édition de 1987 devient un discours mémoriel où l'intention politique est claire « puisque la mémoire en effet est un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être-là qui vaut moins pour ce qu'il est que par ce que l'on en fait »²⁶. La persistance, la résistance du mythe guérilliste ainsi que le retour à la démocratie en Argentine en 1983 permirent de faire sauter certains verrous qui muselaient la mémoire. Un travail de récupération de la mémoire put se mettre en marche et dans ce contexte favorable, la bande dessinée put refaire surface marquant ainsi « el vigoroso retorno del pasado como dador de sentido al presente y al futuro »²⁷.

²³ Un lieu de mémoire est une unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une quelconque communauté (Pierre Nora, p. 1004).

²⁴ P. Nora, *Les lieux de mémoire*, (Vol. 1: La République), Paris, Gallimard, 1984, p. XVII.

²⁵ F. Ariel García, « Enrique Breccia, el hombre que dibujó al Che », *op. cit.*, p. 78.

²⁶ P. Nora, *Les lieux de mémoire*, *op. cit.*, 1984, pp. XVII-XVIII.

²⁷ A. Pérotin-Dumon, *Liminar: Verdad y memoria: escribir la historia de nuestro tiempo*, sur Historizar el pasado vivo en América latina: http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Liminar.+Verda

Il est intéressant de relever que cette première réédition n'est pas argentine mais espagnole. La fin de la dictature en Argentine demeure récente et les blessures sans doute encore trop vives alors qu'en Espagne, la démocratie installée permet d'ouvrir les sentiers de la restauration de cette mémoire muselée. L'édition espagnole Ikusager de 1987 s'ouvre avec le prologue écrit par Ernesto Sábato en novembre 1967 à Paris. Le prologue, au contenu fortement politisé, est un véritable éloge funèbre à Ernesto Guevara dans lequel la portée du combat du héros cubano-argentin est mise en exergue. Sans indication de la part de l'éditeur sur la date d'écriture de ce texte, le prologue d'Ernesto Sábato est reçu comme un texte commémorant le vingtième anniversaire de la mort de Guevara, en 1987, alors qu'en réalité, il date déjà de vingt ans. Le texte conserve sa pertinence. Le prologue devient le théâtre de l'expression des principes énoncés par Guevara au cours de sa vie tout en rappelant certaines grandes étapes de la biographie du célèbre guérillero. Ernesto Sábato utilise des composantes classiques de l'imaginaire guévariste : les parallèles avec le Christ et Don Quichotte, la dimension romantique du personnage. Il a recours à un vocabulaire fortement chargé symboliquement afin d'insister sur la portée allégorique de sa figure : « Vía crucis », « el último aliento », « minado », « agobiado », « un Judas », « sacrificio », « soledad », « eternidad », « hombre puro de corazón », « hidalgo », « caballero », « valeroso », « ideal », « justicia y dignidad », « romanticismo », « romántico y heroico ». Il affirme l'actualité, la vivacité et la pertinence de son symbole au-delà de la perversion mercantile dont il fut victime :

Muerte que servirá de bandera y que levantará el ánimo de los vacilantes [...] Bandera y símbolo para esos millones de « condenados del mundo » de que habla la canción de los desposeídos, esperanza y símbolo dondequiera haya hombres que sufran por la pobreza, la humillación y la ofensa de los poderosos. Inmortal símbolo de coraje, amor, generosidad, justicia y dignidad para la criatura humana.²⁸

Toutefois, ce prologue aurait pu être actualisé, permettant ainsi à l'auteur de porter un regard différent sur le passé. Ce texte, même s'il en joue le rôle, ne peut être réellement considéré comme un prologue dans la mesure où ce fragment n'était pas destiné à cette bande dessinée. Alors, la fonction de cette préface est tout autre. Le recours à un écrivain de la renommée d'Ernesto Sábato, dont l'engagement idéologique est connu, a pour but de remplir la fonction de recommandation. En effet, le choix de cet auteur emblématique, président de *El Informe CONADEP* et auteur de l'édition papier de *Nunca Más*²⁹, correspond sans doute à une volonté de s'inscrire dans une récupé-

d+y+memoria%3A+escribir+la+historia+de+nuestro+tiempo&titulo=Liminar.+Verdad+y+memoria%3A+escribir+la+historia+de+nuestro+tiempo#memoria_historica

²⁸ E. Sábato, « Prólogo », dans H. G. Oesterheld, A. Breccia, & E. Breccia, *Ché*, Vitoria-Gasteiz, Ikusager, 1987, p. 5.

²⁹ Nunca Más, el informe CONADEP : « La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) fue creada por el Gobierno argentino en 1983 con el objetivo de aclarar e investigar la desaparición forzada de personas producidas durante la dictadura militar en Argentina, dando origen al Informe «Nunca Más», también conocido como «Informe Sábato», publicado en septiembre de 1984, consulté en ligne, le 03 mai 2013, <http://www.derechoshumanos.net/leshumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm>

ration de la mémoire d'Ernesto Guevara et de celle des disparus de la dictature. Cette réédition évolue en un haut lieu de mémoire puisqu'elle assume une fonction interdite dans la mesure où un pan de la société argentine ne souhaite pas se souvenir.

Dans une note brève où il fait référence à l'histoire de la bande dessinée pour contextualiser le moment de création, l'éditeur souligne le soin apporté au volume, qu'il présente comme un hommage aux auteurs, reconnaissant ainsi le statut d'œuvre majeure à cette bande dessinée et celui de maîtres du neuvième art aux auteurs. La caution d'Ernesto Sábato renforce la qualité de l'œuvre aux yeux des lecteurs. Par ailleurs, le choix de ce texte par l'éditeur accentue la dimension politique du personnage et, par un transfert de sens, la bande dessinée se voit ainsi chargée à son tour par cette dimension idéologique qui contamine de fait le récit. La narrativisation du processus mnésique était, lors de la première édition de la bande dessinée, marquée par une volonté de divulguer une histoire tragique et exceptionnelle au plus grand nombre dans un contexte socio-historique particulièrement difficile et extrêmement politisé. A travers ce prologue, la bande dessinée devient « être », « lentille réfractaire »³⁰ de la vie du Che et de l'histoire de la dictature. Ainsi, elle prend en charge la transmission d'une mémoire bafouée et assume sa raison d'être fondamentale, en tant que lieu de mémoire, « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel »³¹. Mais qu'en est-il aujourd'hui avec les rééditions successives ? Fernando Ariel García, à l'heure de la commémoration du 80^e anniversaire de sa naissance, pose cette question :

A 80 años del nacimiento del Che, y a cuarenta de la primera edición de *Vida del Che*, Guevara sigue sacudiendo las conciencias del mundo con su mensaje revolucionario o se transformó en una figurita de cierto valor romántico apropiada por el marketing de una joven rebeldía soft ?³²

La surcommercialisation, la vitalité de son mythe, l'attraction et l'attirance qu'exerce encore cette figure posent la question de l'instrumentalisation de cette œuvre du neuvième art et la situe au cœur d'une lutte mémorielle. Les prologues et les postfaces vont être les espaces privilégiés où se manifestent les enjeux de la mémoire historique entre transmission et instrumentalisation. Les ornements qui entourent le texte original sont toujours différents de l'édition mère et sont porteurs de messages que la bande dessinée véhicule, que ce soit sur le plan de la mémoire ou du symbole. A l'heure de la « tyrannie de la mémoire »³³, les éditeurs font-ils le choix sincère d'une transmission d'outils en vue de la construction du futur ou au contraire, ne s'agit-il que d'une récupération intéressée du phénomène commémoratif ?

³⁰ P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, (Vol. T. 3: Les France, 3. « De l'archive à l'emblème »), Paris, Gallimard, 1992, p. 13.

³¹ P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, op. cit., 1984, p. XXXV.

³² F. Ariel García, « Enrique Breccia, el hombre que dibujó al Che », op. cit., p. 79.

³³ F. Dosse, « Entre histoire et mémoire: une histoire sociale de la mémoire. », Paris, *Raison Présente*, 1998, p. 5-24.

MISE EN RÉCIT, MISE EN MÉMOIRE : LES ENJEUX DES PRÉFACES ET POSTFACES

La genèse de cette bande dessinée, qui est aussi romanesque que l'histoire qu'elle raconte, l'a élevée au rang de lieu de mémoire. Toutefois, dans les nouvelles éditions un élément varie : le paratexte. Il matérialise les réinvestissements successifs de cette œuvre à des moments et à des fins différentes. À l'heure actuelle, outre celle de 1987, *Vida del Che* a été rééditée à quatre reprises : l'édition de Fréon (2001), Clarín (2007), Doedystores (2008) et Delcourt (2008). Parmi ces quatres éditions, les trois premières possèdent plusieurs pièces liminaires alors que l'édition Delcourt ne contient ni préface ni postface. Comme l'a souligné Alberto Breccia, la préface ou la postface sont nécessaires à la bonne compréhension du message véhiculé par la bande dessinée :

les véritables enjeux de *Che* ne peuvent être expliqués au lecteur qu'à travers un commentaire. Une préface est indispensable et elle a d'ailleurs toujours existé : l'édition originale comportait un texte du sociologue Eliseo Verón et l'édition espagnole s'ouvre sur une introduction de l'écrivain Ernesto Sábato.³⁴

Le texte d'ouverture assume toujours le rôle de « *seuil*, ou –mot de Borges à propos d'une préface– d'un « *vestibule* » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin³⁵. En outre, ces pièces liminaires acquièrent une autre fonction, propre au paratexte, qui est celle de l'intention, ce que nomme Gérard Genette « la force *illoocutoire* de son message » :

Un élément de paratexte peut communiquer une pure *information*, par exemple le nom de l'auteur ou la date de publication ; il peut faire connaître une *intention*, ou une *interprétation* auctoriale et/ou éditoriale : c'est la fonction cardinale de la plupart des préfaces.³⁶

La plus ancienne, celle de Fréon éditée en 2001, s'ouvre sur une note éditoriale, « 33 ans et 2 langues plus tard », accompagnée d'une entrevue³⁷ de Breccia réalisée par Jan Baetens. Clarín s'est ensuite emparé de la bande dessinée en 2007. Son paratexte se compose de trois pièces, toutes en préface, « Morir joven y ser inmortal écrit par José Pablo Feinmann », « Un poco de historia » et « Los autores », écrits par Diego Accorsi, qui ne partagent pas toutes la même ambition. Ensuite, en 2008, Doedystores rééditait à nouveau la célèbre œuvre à l'occasion de la double commémoration du quarante-vingtième anniversaire de la naissance du Che et du quarantième anniversaire de la première édition en proposant une édition restaurée et corrigée. Cette édition s'ouvre avec un prologue écrit par Fernando Ariel García, intitulé « Ernesto Che Guevara. El que lucha para vencer », et se clôt avec une postface, « Enrique Breccia. El hombre

³⁴ A. Breccia, « Alberto Breccia: Autodafé », *op. cit.*, p. 5.

³⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 8.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ L'éditeur précise qu'il s'agit de l'unique entrevue accordée par Alberto Breccia au sujet de cette bande dessinée.

que dibujó al Che³⁸ », du même auteur. Enfin, la dernière édition en date est celle de Delcourt, publiée également en 2008, qui se situe à contre-courant de ces éditions puisqu'elle ne présente aucune pièce liminaire.

Ainsi, la réédition devient un enjeu de mémoire où le paratexte témoigne des réappropriations successives :

la mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations.³⁹

300

La survie d'exemplaires originaux permettait une reproduction fidèle du premier prologue. Cependant, tous ont préféré une réappropriation qui, comme nous allons le voir, s'avère être plus ou moins fidèle au prologue de Verón. Gérard Genette justifie cette pratique de la manière suivante : « une préface produite pour telle édition peut disparaître, définitivement ou non, à telle autre ultérieure, si l'auteur juge qu'elle a rempli son office : disparition simple, ou substitution ».⁴⁰

L'ajout des prologues, des postfaces et autres pièces constitutives du paratexte crée une interaction entre le lecteur et le mythe, l'œuvre et son seuil. L'angle générique se trouve au cœur des pièces liminaires, même si la dimension biographique, tout comme l'aspect idéologique, sont présents. Elles insistent toutes sur l'importance du média et sur l'impact qu'a cette bande dessinée tant du point de vue du contenu que de celui de la forme. Les pièces du paratexte se situent à la croisée des chemins que représente *Vida del Che*, entre revendication politique et revendication artistique.

Trois des quatre éditions suivent le même cheminement intellectuel. Elles présentent l'histoire de cette bande dessinée en insistant, comme de coutume, sur sa genèse, précisant le contexte de création et de réception de la bande dessinée. La préface éditoriale assure une fonction cardinale de la préface originale, soit attirer le lecteur et lui donner les clés d'interprétation de l'œuvre. Cette fonction peut sans doute être rapprochée de la rhétorique latine de la *captatio benevolentiae*. Ces éditions souhaitent poursuivre une tradition éditoriale et assumer une filiation avec l'édition mère et la première réédition espagnole de 1987. La première pièce de ces paratextes s'inscrit dans une verve biographique et idéologique. Fréon revient sur la première réédition espagnole soulignant son caractère de « beau livre » et en insistant sur le fait que ce nouveau public fut plus séduit par les composantes narratives de la bande dessinée (« qualités exceptionnelles du dessin et du souffle narratif des Breccia ») que par le message politique. Sans pour

³⁸ E. Breccia, *Un giorno, un secolo*, Eura Editoriale, 2000 et E. Breccia, *Reunión, Barcelona*, Libros del Zorro Rojo, 2007.

³⁹ P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, op. cit. 1984, p. XIX.

⁴⁰ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 179.

autant renier le lecteur qui fut touché par l'édition espagnole, il l'associe à un nouveau lecteur plus intéressé par le contenu idéologique :

Cette bande dessinée culte peut s'adresser aujourd'hui au lecteur « double » que visaient Alberto et Enrique Breccia dans leur mélange explosif d'esthétique et de politique, d'avant-garde et d'agit-prop.⁴¹

Diego Accorsi, quant à lui, marque sa filiation avec l'édition mère en demandant à José Pablo Feinmann⁴² d'écrire le prologue pour respecter la tradition de la première édition, à savoir l'écriture de l'introduction par un écrivain de renom : « Feinmann es un paradigma del peronismo y Evita y el Che le venían bárbaro para sus conocimientos y gustos ».⁴³ Le prologue de Doedytores s'inscrit dans la lignée de celui de Sábato dans la mesure où il met en perspective l'actualité de la figure d'Ernesto Che Guevara :

El Che como arma, como herramienta, como un faro que nunca se apaga, recomendando eternamente, sin principio ni final. El Che, en sí mismo, como mensaje. Como verbo para conjugar una sociedad nueva.⁴⁴

L'auteur du prologue instaure un jeu collaboratif où le lecteur est convié à lire la bande dessinée afin de trouver les réponses à des questions quasi-rhétoriques au sein du récit en images. Ouvrant le débat sur la signification du mythe, Fernando Ariel García bascule sur la potentialité de l'ouvrage censé posséder les clés permettant de saisir la globalité de la figure du Che entre l'homme et le mythe.

Símbolo de un ideal íntegro y prácticamente inalcanzable, el Che es un mito. Eterno, como todos los mitos, pero también (y sobre todo) moderno y contemporáneo. O sea, maleable objeto de consumo, idiotizado por la repetición masiva que terminó por inutilizarlo, separando la forma del contenido, exhibiendo la paja y ocultando el trigo. Pero antes de ser mito, el Che fue hombre. Y esa transición es justo lo que refleja esta historieta que tienen entre las manos.⁴⁵

La suite du prologue permet d'énoncer sa conception de la bande dessinée ainsi que les mécanismes narratifs et graphiques utilisés pour la mise en récit de cette biographie. A nouveau, le prologue tend vers le contenu idéologique et la bande dessinée se voit investie d'un rôle d'éveilleur de consciences.

⁴¹ S.N., « 33 ans et 2 langues plus tard », dans H. G. Oesterhel, A. Breccia, & E. Breccia, *Che*, Bruxelles, Fréon, 2001.

⁴² José Pablo Feinmann est un écrivain-philosophe argentin, spécialiste du péronisme.

⁴³ D. Accorsi, Entretien sur El Che de Clarín, 20 mars 2013, par Camille Pouzol.

⁴⁴ F. Ariel García, « Ernesto Che Guevara el que lucha para vencer », dans H. G. Oesterheld, A. Breccia, & E. Breccia, *Che, Vida de Ernesto Che Guevara*, Doedytores, Buenos Aires, 2008, p. 4.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 3

Así como estaba, la Vida del Che servía para abrir los ojos del mundo ante los ojos abiertos del Che muerto, cerrando un ciclo y abriendo la lucha hacia nuevas postas, fogonenado el levantamiento ante las injusticias.⁴⁶

Cette réédition confirme la transformation de l'œuvre en lieu de mémoire, depuis 1987, puisqu'elle « quitte la mémoire collective pour entrer dans la mémoire historique, puis la mémoire pédagogique ».⁴⁷ La pièce postliminaire devient un espace d'échanges où l'auteur discute le rôle de la bande dessinée et questionne la potentialité du média tant d'un point de vue artistique qu'idéologique. En ce sens, le neuvième art s'était alors imposé comme une évidence au moment de diffuser l'exemple de Guevara :

Qué mejor entonces, que hacer derramar su ejemplo. Qué mejor, entonces, que hacerlo en un formato amigable, en un lenguaje que, sin dejar de ser un medio de comunicación ni una expresión artística, fuera también objeto de consumo masivo. Qué mejor, entonces, que la historieta.⁴⁸

Dans la seconde pièce liminaire de l'édition Clarín, Diego Accorsi s'inscrit dans ce courant générique, revendiquant l'importance du Neuvième art. Son texte, centré sur le scénariste Hector Germán Oesterheld, aborde la problématique de l'engagement idéologique et du rôle de la bande dessinée comme outil propagandiste. Précisons qu'il ne s'agit pas ici de la simple publication de *Vida del Che* mais de l'édition conjointe de *Evita / El Che*. Diego Accorsi souligne que cette bande dessinée a été éditée non pas pour commémorer Ernesto Guevara mais pour rendre hommage à Hector Germán Oesterheld et à Alberto Breccia. Le choix de *El Che* et d'*Evita* se justifie alors par la valeur incarnée par ses personnages historiques et par celle des auteurs. La coexistence au sein d'un même volume de deux figures mythiques, produits de consommation, et deux figures emblématiques de la bande dessinée argentine poursuit également un objectif commercial. Suivant le projet éditorial de *Vida del Che*, Oesterheld souhaitait également rendre hommage à Evita Perón. Cela étant, comme cela fut le cas avec *Vida del Che*, le gouvernement de facto interdit *Vida y obra de Eva Perón*⁴⁹ jusqu'en 2002, année où elle fut rééditée mais profondément modifiée tant au niveau des textes, des dessins que de la mise en page. Deux biographies et un scénariste connurent l'enfer de la dictature argentine pour devenir au regard de l'histoire le miroir d'une atroce réalité.

Ces éditions se caractérisent donc par une double déclaration d'intention. Elles ont ainsi « l'accent d'un véritable manifeste »⁵⁰ pour la bande dessinée et démontrent de

⁴⁶ F. Ariel García, « Ernesto Che Guevara el que lucha para vencer », *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷ P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, *op. cit.*, 1984, p. XXXVII.

⁴⁸ F. Ariel García, « Enrique Breccia, el hombre que dibujó al Che », *op. cit.*, p. 78.

⁴⁹ La fermeture de la maison d'édition d'Alvarez conduit à l'abandon du projet alors que, respectivement, Oesterheld et Alberto Breccia avaient déjà écrit et dessiné une bonne partie des textes et dessins. Ce fut le journaliste Luis Alberto Murray qui prit en charge la fin de la rédaction des textes et la publication de l'œuvre en 1970.

⁵⁰ G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 228.

cette façon que le Neuvième art joue clairement un rôle dans la captation de l'histoire, dans sa narrativisation et dans sa transmission mémorielle.

Alors que les trois éditions précédentes s'inscrivent dans la tradition originale de 1968, associant contenu idéologique et générique, celle de Delcourt rompt cette filiation et s'inscrit clairement dans la mouvance actuelle de l'hypercommercialisation de la figure du Che. En effet, l'album se présente sans aucune pièce liminaire que ce soit en préface ou en postface reniant ainsi la tradition éditoriale de la bande dessinée *Che* et les voeux exprimés par Alberto Breccia dans l'interview réalisée par Jan Baetens. Un épitexte, composé d'un communiqué de presse, d'une affiche (publiée dans *Campus Mag*), d'un bandeau accompagnant la bande dessinée, des planches 5 à 8, et d'une interview d'Enrique Breccia publiée dans le mensuel *Casemate N°18*, gravite autour de la bande dessinée⁵¹. Cet épitexte est éditorial et remplit bien évidemment une fonction publicitaire et promotionnelle. Cette édition ne s'inscrit pas dans les actes commémoratifs de la naissance ou de la mort du héros, en 2007 et 2008, mais plutôt dans une sorte d'opportunisme éditorial surfant sur les dites commémorations et sur la sortie en DVD du dyptique⁵² primé au Festival de Cannes de 2008. L'éditeur n'hésite pas à qualifier de point fort de la bande dessinée la parution simultanée de ce dyptique. Par ailleurs, Delcourt fonde également son argument commercial sur l'histoire romanesque de la bande dessinée n'hésitant pas à s'accorder une licence intellectuelle. En effet, sur l'affiche promotionnelle, il est écrit « La biographie interdite enfin disponible en bande dessinée ». Delcourt choisit de ne pas mentionner les éditions existantes d'Ikusager, de Fréon, de Clarín et de Doedytores, publiées respectivement en 1987, 2001, 2007 et 2008. Il laisse planer une incertitude sur les publications antérieures et donne au lecteur l'illusion d'être en présence de la première réédition depuis l'édition originale. La phrase du communiqué de presse « Interdite par la junte militaire argentine en 1973, la bio du Che enfin republiée » illustre cette incertitude. Le ton énigmatique employé peut induire en erreur le lecteur novice qui découvrirait aujourd'hui cette bande dessinée et ignorerait l'existence d'une édition antérieure. Cette pièce de l'épitexte remplit ainsi la fonction de *captatio benevolentiae* que devrait assumer en théorie le prologue. La maison d'édition utilise les recours contemporains de la publicité friante de romanesque et de sensationnel mettant en exergue la censure, la destruction, la mythologie entourant l'œuvre ainsi que le destin tragique du scénariste. « Les originaux furent brûlés, le scénariste assassiné ! un chef-d'œuvre d'*agitprop* et un livre historique ». Le recours au terme d'*agitprop* est très intéressant, d'une part parce qu'il apparaît déjà dans la note éditoriale qui ouvre l'édition de Fréon, ce qui confirme l'amnésie volontaire de l'éditeur, et d'autre part pour la définition elle-même : « technique de diffusion des idées révolu-

⁵¹ Genette définit l'épitexte comme « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité », G. Genette, *Seulls, op. cit.*, p. 346.

⁵² Steven Soderbergh, *Che, L'Argentin et Guérilla*, 2008.

tionnaires proche de l'action directe »⁵³. La bande dessinée devient un média de masse susceptible d'influencer l'opinion à des fins politiques ou commerciales en mettant en effervescence les esprits au moyen d'une focalisation sur les affects. La publication de cette bande dessinée par Delcourt ne répond pas particulièrement à un engagement politique de la part de l'éditeur mais plutôt à une volonté de profiter du magnétisme de la figure du Che en insistant sur la symbolique qui s'en dégage. Le bandeau qui accompagne la bande dessinée en est le parfait exemple. La couverture rouge et noire est entourée par un bandeau noir où est simplement écrit en blanc « Enfin disponible La biographie interdite du Che » avec le visuel de l'étoile rouge en fond. Le jeu de couleurs et la présence de l'étoile démontrent à quel point la figure du Che a été absorbée par la rhétorique de l'iconographie contemporaine et du symbole.

Néanmoins, la présence de l'interview⁵⁴ d'Enrique Breccia, publiée dans le mensuel *Casemate N°18*, permet d'aborder des thématiques qui concernent la bande dessinée. Breccia, dans cette interview, revient sur les conditions de réalisation de cette bande dessinée. Il en profite pour démentir certaines composantes de la légende qui s'est progressivement tissée autour d'elle. Il réfute la rumeur selon laquelle ils auraient réalisé cette bande dessinée clandestinement et nie également le mythe des exemplaires enterrés par son père dans leur jardin, en reconnaissant toutefois que cet aspect romanesque a certainement contribué au succès du livre. Contredisant l'idée d'*agit-prop* mise en avant par Delcourt, Enrique Breccia nuance l'importance de la bande dessinée en tant que média idéologique. Pour lui, la bande dessinée demeure avant tout un média de divertissement. Mais, à nouveau, Delcourt met en avant cette dimension légendaire dans la présentation des dessinateurs dans le communiqué de presse et focalise l'attention sur l'aspect spectaculaire. Le titre de l'interview « Le Che deterré ! » fait écho à la découverte des restes en 1997 du Che mais également au mythe qui veut qu'Alberto Breccia, par peur de la répression, ait enterré des exemplaires de la bande dessinée qui servirent plus tard pour la première réédition d'*Ikusager*. L'éditeur écrit : « Pour échapper à la répression du régime, ils cachèrent les planches dans leur jardin ». Ainsi, nous percevons clairement que la stratégie de Delcourt, dans son communiqué de presse, est très orientée à des fins commerciales se situant à l'opposé des rééditions antérieures.

CONCLUSION

Ernesto Che Guevara demeure une figure controversée, souvent au cœur de polémiques, et par conséquent, au centre de la question de la mémoire historique. Ce débat mémoiel, entre usages et mésusages de la mémoire pour reprendre les concepts de Paul Ricoeur, se manifeste lors des différentes cérémonies commémoratives qui entourent

⁵³ Définition du Larousse, dans : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/agit-prop/1677?q=agit-prop#1681>

⁵⁴ Réalisée par Lise Benkemoun.

cette figure. Cela étant, s'il est courant de trouver des publications tant hagiographiques que critiques, la bande dessinée a peu fait l'objet d'étude sur cette question.

L'œuvre de Oesterheld et des Breccia a suscité de nombreuses controverses au moment de sa publication en 1968 alors que la bande dessinée continuait à être considérée comme une littérature enfantine. Jorge Álvarez vit dans la mort du héros, en 1967, l'opportunité pour commencer une collection sur des personnalités importantes de l'histoire de l'Amérique latine. Mais le contexte politique mit fin rapidement à ce projet jugé beaucoup trop subversif puisque le premier album concernait la figure la plus emblématique de la gauche internationale et, qui plus est, argentine. L'immédiateté de la mort, le contexte politique et le succès de la bande dessinée furent les causes fondamentales du devenir exceptionnel et tragique de cette œuvre qui semblait être l'incarnation de Guevara, d'Oesterheld mais également des milliers de disparus argentins. Cette élimination de cette œuvre jugée dangereuse, ou du moins dérangeante, par le pouvoir en place la condamna à l'oubli jusqu'au moment de sa réédition en 1987 où elle dépassa son statut d'objet historique, d'archive, pour devenir un lieu de mémoire.

La notion de lieu de mémoire peut susciter une interrogation dans la mesure où ce concept est souvent relié à l'histoire de France et adressé aux français. Cependant, il paraît clair que cette édition de 1987 endosse ce rôle de lieu de mémoire pour les Argentins mais également pour les Espagnols qui se trouvent aux balbutiements du processus de récupération de la mémoire historique. Du fait de la résonance de cette figure à l'échelle continentale et internationale, cette bande dessinée devient un haut lieu de mémoire pour toutes les victimes des différentes dictatures du Cône sud. La caution de Sábato ne fait que confirmer ce statut du fait de l'importance qu'a eu son rapport *Nunca Más* au sein des différents courants de récupération de la mémoire en Amérique latine.

Toutefois, les rééditions suivantes vont inévitablement se retrouver au cœur de la lutte mémorielle qui entoure la figure du Che, notamment depuis les années 2000. Elles vont devenir les illustrations parfaites des enjeux mémoriels qui gravitent autour du célèbre guérillero. Il ne s'agit pas ici d'un débat sur les ombres et les lumières du personnage, comme cela peut être le cas dans la littérature ou dans les essais historiques, mais bien de la problématique de l'instrumentalisation de cette figure. Même si un courant majoritaire se dégage au sein des rééditions, il n'en demeure pas moins que l'hypercommercialisation de la figure et du symbole est présente. Plus que la présence de paratexte dans les éditions, c'est surtout l'absence de pièces liminaires qui surprend. Dans cette absence, se matérialisent toutes les dérives actuelles qui entourent la figure du Che : insistance sur l'héroïsme, le sacrifice, la légende, le symbole et oubli ou négation de l'idéologie, du politique. L'éditeur a recours aux composantes traditionnelles du magnétisme du célèbre cubano-argentin pour assouvir ses intentions, s'éloignant de fait de la tradition éditoriale qui émane de l'édition mère et de la réédition de 1987. Le paratexte de ces rééditions successives devient le théâtre de la narrativisation de la mémoire et

témoigne d'intérêts différents où s'affrontent la revendication politico-artistique d'une part et l'instrumentalisation de la commémoration, la « commémorite aigüe »⁵⁵ d'autre part. En d'autres termes, ces rééditions enferment les enjeux du processus mnésique entre devoir de mémoire et manipulation de la mémoire.

⁵⁵ F. Dosse, « Entre histoire et mémoire... », *op. cit.*, p. 5-24.

De la révélation à la mise en garde : quand les artistes espagnols contemporains retrouvent la mémoire historique

MAGALI DUMOUSSEAU LESQUER

Université d'Avignon, ICTT

307

ABSTRACT

This article is about the new interest for the memory in contemporary art in Spain, in politically committed works by young artists of various artistic fields (plastic arts, photography, music) who suggest finishing with 70 years of amnesia with works which give a visibility to the erased history of the republicans of the official History during the period of the Francoism and the Transition, until the Historical Memory Act proposed by the Spanish Socialist Workers' Party government of Prime Minister José Luis Zapatero in 2007.

Keywords: memory, political commitment, Spanish contemporary art, Historical Memory Act

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'étudier la récente apparition du thème de la mémoire dans l'art contemporain en Espagne, dans des œuvres engagées de jeunes artistes de différents domaines (arts plastiques, photographie, musique) dont l'objectif est d'en finir avec 70 ans d'amnésie, et de donner une visibilité à l'histoire des victimes républicaines, effacée de l'histoire officielle pendant le franquisme et la Transition, et ce jusqu'à la promulgation de la Loi de Mémoire Historique par le gouvernement de José Luis Zapatero. Un travail de révision qui suppose un exercice de catharsis historique non effectué par les générations antérieures.

Mots-clés : mémoire, repolitisation, art contemporain espagnol, Loi de Mémoire Historique

RESUMEN

Este artículo propone estudiar la reciente aparición del tema de la memoria en el arte contemporáneo en España en obras comprometidas de jóvenes artistas de diversos campos (artes plásticas, foto, música) cuyo propósito es acabar con 70 años de amnesia y dar visibilidad a la historia de las víctimas republicanas, borrada de la historia oficial durante el franquismo y la Transición hasta la promulgación en 2007 de la Ley de Memoria Histórica por el gobierno de José Luis Zapatero.

Un trabajo de revisión que supone un ejercicio de catarsis histórica no realizado por las generaciones anteriores.

Palabras clave: memoria, repolitización, arte contemporáneo español, Ley de Memoria Histórica

Au début des années 2000, au moment où sur la scène politique espagnole revient le thème de la mémoire historique, certains artistes proposent une nouvelle lecture de l'histoire officielle transmise aux jeunes générations sous le franquisme puis pendant la Transition, « l'histoire "autorisée", l'histoire apprise et célébrée publiquement », celle qui participe à la construction de « la mémoire imposée »¹. La volonté de ces artistes d'en finir avec l'amnésie touchant à la période de la Guerre Civile peut s'inscrire dans le mouvement global de repolitisation propre à l'art contemporain depuis le début des années quatre-vingt-dix. Mais il est avant tout spécifique à la situation de l'Espagne qui, en 2008, entre dans deux crises importantes : l'une, mondiale et économique, l'autre, intrinsèque à l'histoire du pays et au conflit d'interprétation engendré par les différences entre les mémoires, ce « trop de mémoire ici, pas assez de mémoire là » qui implique pour Paul Ricœur, « l'épreuve du difficile travail de remémoration »². Ces artistes vont ainsi effectuer un travail de mémoire à partir de l'héritage historique et culturel du franquisme, trente-trois ans après la fin du régime. Cet article propose donc d'étudier l'émergence actuelle d'un retour à la mémoire au niveau de l'art contemporain en Espagne, en revenant sur les travaux d'artistes de différents domaines (arts plastiques, photo, musique) qui manifestent un intérêt commun et simultané, mais pas collectif, pour l'histoire oubliée des victimes républicaines et les vestiges de la propagande franquiste.

DE L'AMNÉSIE POSTMODERNE AU RETOUR DE LA MÉMOIRE DANS L'ART CONTEMPORAIN

À l'engagement des artistes des années 60 et 70, préoccupés par les grands courants contestataires qui jalonnent cette période de mobilisation politique (guerre du Vietnam, guerre d'Algérie, mai 1968...) et sociale (libération des moeurs, effondrement de la figure patriarcale, expériences communautaires), succède le désengagement des créations postmodernes. Les détournements artistiques invitant à réfléchir sur la société de consommation, la culture de masse et la responsabilité de l'artiste face au marché de l'art, ainsi que les mobilisations solidaires des artistes contestataires dénonçant l'idéologie dominante et les situations politiques dans un art militant se diluent, au début des années 80, avec le déclin des avant-gardes dans une postmodernité signifiant à la fois la fin des discours fondateurs d'où une impossibilité de choix et d'engagement, ainsi qu'un intérêt nouveau pour l'hybridation, le faux-semblant, le métissage, le recyclage et

¹ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 104.

² *Ibid.* p. 96.

le kitsch. La crise du politique et de l'art engagé est simultanée au développement d'une société de la consommation et du spectacle dans laquelle tout devient acceptable, ce qui implique une nouvelle articulation des relations entre art, esthétique et politique. Un processus qui se traduit en Espagne notamment par la création de la foire internationale ARCO et des premiers centres d'art contemporain, mais également par l'apparition du « Todo vale »³, terme désignant l'ensemble des productions artistiques de la Movida. Ainsi, à la fin de la dictature, quelques jeunes artistes madrilènes désireux de rompre, sans violence et en toute insouciance, avec les valeurs d'une culture dominante héritées en partie de l'idéologie franquiste recherchent à l'extérieur des sources d'inspiration nouvelles, notamment à Londres, secouée alors par le courant punk. Plus avide de liberté que de vengeance, cette contre-culture oublie dans sa version madrilène hédoniste et dans l'enthousiasme du « Sólo se vive una vez », la critique politique du passé récent de l'Espagne. C'est alors que la capitale se perd dans un véritable *Pop Revival* d'influence anglo-américaine qui s'accompagne d'une surprenante amnésie historique. Durant toutes ces années de Transition, cet art postmoderne né de la contre-culture ne revient ni sur la Guerre Civile, ni sur la figure du dictateur. Pedro Almodóvar interrogé sur l'absence d'allusion à Franco dans ses films, affirme sa volonté de l'ignorer puisque, simplement, il ne reconnaît pas son existence : « C'est un peu ma vengeance contre le franquisme : je veux qu'il n'en reste ni le souvenir, ni l'ombre »⁴. De même, le photographe Juan Ramón Yuste se décharge de toute responsabilité esthétoco-historique sur la génération précédente :

Il y avait trop de productions revendicatrices dans ce sens. Il y en avait suffisamment. La politique n'était pas quelque chose d'intéressant au niveau esthétique. [...]. Critiquer Franco une fois mort, c'était très facile. Ce sont les gens plus âgés qui font cela, ceux qui en ont beaucoup souffert pendant leur vie.⁵

Une amnésie volontaire partagée par la majorité des acteurs de la Movida : Franco, absent des écrans, des photos-montages mais aussi des chansons. Ainsi, Carlos José Ríos Longares⁶ souligne l'absence de références critiques au franquisme dans les textes à partir de 1981. Luis Ramón García del Pomar, programmateur à l'époque de la discothèque Rock Ola, témoigne de sa difficulté à diffuser ses textes engagés au sein de son groupe Línea Vienesa :

La Movida me llegó a mis 29 años. Mis compañeros tenían 20 años, no querían saber de reivindicaciones, y mis letras gritaban. [...] A los cantautores, se les llamó progres

³ M. Dumousseau Lesquer, *La Movida, au nom du Père, des Fils et du Todo Vale*, Marseille, Ed. Le Mot et le Reste, 2012.

⁴ F. Strauss, *Pedro Almodóvar, conversations avec Frédéric Strauss*, Paris, Éd. de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 31.

⁵ Entretien avec l'auteure en octobre 2008.

⁶ C. J. Ríos Longares, *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil; la Movida en las letras de sus canciones*, Ed. Agua Clara, 2001.

reprimidos, frustrados y arcaicos. Hicieron creer que ya no había que protestar. Que había sido un asunto de los hermanos mayores, pero que ya no correspondía a la época. [...] Todos queriendo olvidar el pasado ante el presente tan prometedor que pintaban los del gobierno. [...] Había que caer « Enamorado de la moda juvenil », primera canción estrella de Radio Futura y ser un « Bote de Colón », canción de Alaska y Dinarama. La dictadura se disfrazó con el arte⁷.

Le phénomène madrilène apparaît alors, tant dans son aspect social qu'artistique, comme une tentative de désengagement vis-à-vis d'un héritage historique encombrant. Ainsi, même la série « El Valle de los Caídos » sur laquelle les Costus commencent à travailler en 1981, se veut apolitique :

310

Cuando empezamos a pintar la obra, hacía años que la democracia se solidificaba en España, los mismos que llevaba muerto el general ; y debido a su cercanía a la capital, o se bombardeaba el monumento hasta no dejar rastro de él, cosa que nos parece una barbaridad, o se asume como lo que es: un conjunto escultórico-arquitectónico, producto de un pasado del que ya no se puede renegar, colocado en nuestra sierra madrileña, bueno para visitar⁸.

Cet oubli, favorisé au niveau politique par la loi d'amnistie de 1977 qui scelle le pacte de silence sur lequel va se construire le processus démocratique, place ainsi les artistes de la Movida dans une position relativement confortable « d'in-souci »⁹. Une loi nécessaire alors, qui permet notamment la libération des prisonniers politiques et le retour des exilés. Mais une loi qui, comme toute loi d'amnistie, « en tant qu'oubli institutionnel touche aux racines même du politique et à travers celui-ci au rapport le plus profond et le plus dissimulé avec un passé interdit »¹⁰ et participe à l'effacement des culpabilités, à l'impossibilité de jugement des criminels et à l'oubli d'une partie de l'Histoire, celle des victimes, éclipsée sous la dictature par la propagande franquiste, donc « au déni de mémoire ».

Les années 90 ne s'intéressent pas davantage à l'histoire non officielle de l'Espagne franquiste. Au niveau international, cette période voit apparaître de nouvelles formes d'engagement politique au service d'un activisme dénonçant la mondialisation et l'ordre néolibéral. Les démarches artistiques qui marquent une « repolitisation »¹¹ de l'art contemporain, s'orientent vers une réappropriation de l'espace public grâce à une

⁷ Entrevue avec l'auteure, 06 juin 2013.

⁸ T. Salazar (coord.), *Clausura, Exposición antológica. Costus*, Comunidad de Madrid, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz, 1992, p. 76.

⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 655.

¹⁰ *Ibid.*, p. 586.

¹¹ J.-M. Lachaud, « De la dimension politique de l'art », E. Van Essche (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, Ed. de La Lettre volée, 2007, p. 43.

« esthétique relationnelle »¹² proposant de restaurer le lien social au moyen de partage d'expériences lors d'interventions participatives. Madrid connaît alors la « resaca postmovida », la fin des grandes illusions du « Todo vale » ratréparé par la loi du marché et du « Sólo se vive una vez » dont on compte alors les victimes. L'engouement pour le Madrid postmoderne qui n'hésitait pas à s'autoproclamer « New York européen », se révèle tout aussi artificiel qu'éphémère. Cependant, le pays développe une industrie culturelle en multipliant les centres d'art contemporain sur le territoire (à commencer par l'inauguration du musée Reina Sofía en 1992) qui laissent à penser que l'Espagne est toujours à l'avant-garde artistique malgré la désillusion engendrée par l'institutionnalisation de la Movida. Le pays profite alors de la conjonction de plusieurs événements culturels de projection internationale comme l'Exposition Universelle de Séville, les Jeux Olympiques de Barcelone, le 500e anniversaire de la découverte des Amériques, et Madrid, capitale de la culture européenne. Les pratiques artistiques engagées se démarquant de l'image positive exportée dans les médias, rencontrent alors une certaine résistance. La critique sociale et politique est présente dans le domaine musical chez les formations de ska-rock antimilitaristes et militant contre le racisme et la corruption politique comme Skape et Kortatu. Les thématiques de la majorité des groupes du *rock radical vasco* qui s'imposent à l'époque comme Platero y tú ou Extremoduro, concernent le sexe et la drogue, mais ne reviennent pas sur l'histoire cachée des républicains.

Il faut attendre le débat instauré autour de la *Ley de memoria histórica* en 2007, pour voir apparaître sur la scène madrilène de jeunes artistes nés à la fin du franquisme, inquiets de l'effacement des derniers témoignages de la guerre civile et de la répression franquiste et qui, dans un souci de révélation et de préservation, recherchent, déterrent, exhument les traces et les témoignages historiques avant de les fixer sur la pellicule, la bande son ou dans le métal, voire de les congeler pour le futur ! Des plasticiens et photographes¹³ tels Gervasio Sánchez, Paula Rubio Infante, Tom Lavin, Fernando Sánchez Castillo, Eugenio Merino, Rafael Segovia Winglet, et les compositeurs interprètes Lucía Socam, Fernando Bastos, les groupes Yeska, Barricada et Boikot... font preuve d'une même conscience critique vis-à-vis de la mémoire partielle transmise sous le franquisme. Leurs œuvres dénoncent à la fois l'occultation d'une partie de l'histoire (celle des victimes) dans l'histoire officielle du pays, l'effacement des traces (celles des vaincus sous la dictature puis celles des vainqueurs depuis la *Ley de Memoria histórica* qui oblige à retirer les symboles franquistes de l'espace public) et l'urgence de la préservation et de la transmission alors que les derniers témoins disparaissent. Leur intention commune est de rendre visible ce qui est caché, le « pas assez

¹² D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Champs Arts, Flammarion, 2004, p.143.

¹³ Voir dans ce volume l'article de O. Bottois consacré à l'analyse de certaines œuvres de Paula Rubio Infante, Tom Lavin, Virginia Villaplana, Jorge Barbi, Marta de Gonzalo et Publio Pérez Rubio, Fernando Sánchez Castillo et Eugenio Merino.

de mémoire », ce qui confère précisément à leurs œuvres un engagement politique au sens où l'entend Jacques Rancière puisqu'il s'agit bien là de « reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté », d'y « introduire des sujets et des objets nouveaux », de « rendre visible ce qui ne l'était pas » et de « faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme des animaux bruyants »¹⁴. Il ne s'agit pas d'un groupe constitué ni rassemblé autour d'un manifeste mais d'un certain nombre d'artistes qui se rejoignent dans la même démarche de refus de l'amnésie historique collective, mais à travers une pratique artistique individuelle qui, tout en répondant au courant global de repolitisation de la scène artistique contemporaine, se cristallise plus précisément sur la problématique de la mémoire historique en Espagne au moment même où la question est posée au niveau politique par le gouvernement de José Luis Zapatero.

Le texte de loi approuvé en décembre 2007 revient sur les premières années de la Guerre Civile et reconnaît le caractère injuste des jugements sommaires qui ont eu lieu pendant le conflit, sans toutefois les annuler. Il élargit les compensations financières versées aux victimes et à leurs familles, et favorise la recherche des fosses communes, l'exhumation et l'identification des corps de victimes considérées officiellement comme disparues. Il permet également de donner la nationalité espagnole, sous certaines conditions, aux petits-enfants des exilés politiques ainsi qu'aux brigadiers internationaux, et demande le retrait de l'espace public de tous les symboles ou objets qui pourraient servir à l'exaltation du franquisme.

Malgré l'impact des premières images d'exhumation des corps, des témoignages des familles des victimes et de la polémique qui se développe autour de l'application de cette loi, les artistes interrogés¹⁵ pour cet article ne reconnaissent pas de lien direct entre l'origine de leur propre intérêt pour l'histoire oubliée des républicains et l'instauration du débat national. Ils revendentiquent plutôt un intérêt pour la « petite » histoire, celle de victimes précises et identifiées, voire de membres de leur propre famille. Leur préoccupation privée alimente cependant le questionnement collectif, l'Histoire étant constituée précisément d'une multitude de micro-histoires comme le souligne Rancière,

l'Histoire n'est pas seulement la puissance saturnienne qui dévore toute individualité. Elle est aussi l'étoffe nouvelle dans laquelle sont prises les perceptions et les sensations de chacun. Le temps de l'histoire n'est pas seulement celui des grands destins collectifs. Il est celui où n'importe qui et n'importe quoi font histoire et témoignent de l'histoire¹⁶.

¹⁴ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Editions Galilée, 2004, p. 38.

¹⁵ Eugenio Merino, Paula Rubio Infante, Fernando Sánchez Castillo, Rafael Segovia Winglet.

¹⁶ J. Rancière, *Figures de l'histoire*, Paris, Puf, 2012, p. 63.

Leurs œuvres, exposées, permettent de faire le lien entre l'intime et le public, et participent au processus de révélation et au sortir de l'amnésie collective. Ainsi, simultanément, au moment où la loi permet de revenir officiellement sur soixante-dix ans d'amnésie, alors que l'Argentine souhaite que soit examinée l'accusation de génocide contre le régime franquiste et que l'Espagne découvre l'horreur de « los niños robados », certains artistes prennent conscience de la nécessité de recueillir les derniers témoignages des victimes de la répression et, surtout, du fait qu'ils sont les derniers à pouvoir le faire. Ils proposent alors des créations engagées qui s'articulent autour des deux problématiques posées par la question de la mémoire historique qui repose en Espagne sur un conflit de mémoires, à savoir : la mémoire perdue des républicains et la mémoire orientée par la propagande franquiste. Ainsi, alors que certains travaillent à la révélation de l'histoire occultée, d'autres s'intéressent à la figure même du général Franco et aux traces matérielles de l'idéologie franquiste héritées de la dictature. Il est à noter qu'aucun des artistes étudiés dans cet article ne travaille à la fois sur les deux thématiques.

LA RÉVÉLATION DE L'HISTOIRE DES RÉPUBLICAINS OUBLIÉE

La mémoire peut être alimentée par des traces matérielles, des archives, des vestiges ou des objets du passé qui ont été préservés, classés et qui auront qualité de preuves pour l'historien ou l'archéologue. Elle peut également se fonder sur de l'immatériel, c'est-à-dire sur un vécu, des souvenirs ou du ressenti, avec la charge émotionnelle que ce type de témoignages peut comporter et dont il faut tenir compte au moment de l'analyse. La question de la mémoire des victimes de la répression franquiste en Espagne se trouve confrontée à la difficulté d'accès à des images ou des documents d'archives car les marques visibles qui ont alimenté la mémoire collective pendant la dictature sont principalement les monuments et éléments d'exaltation du franquisme diffusés par la propagande au détriment des images du sort des vaincus républicains effacées en grande partie de l'espace public. Le travail de révélation de ces artistes implique donc la recherche des traces oubliées ou qui ont été volontairement cachées. La répression, les « manipulations de la mémoire »¹⁷ via la propagande servant l'idéologie franquiste, les traumatismes et le temps ayant favorisé l'amnésie, trouver des preuves de ce passé suppose d'aller fouiller dans le sol et les mémoires afin de mettre en lumière la réalité des exécutions sommaires et l'ensevelissement des corps des victimes républicaines dans des fosses communes. Actuellement l'Espagne est considérée comme étant, après le Cambodge, le deuxième pays au monde à compter le plus grand nombre de disparus forcés dont les corps n'ont pas été retrouvés¹⁸. L'absence d'images d'archives dans les créations analysées peut s'expliquer par le peu de traces visuelles ou matérielles

¹⁷ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. op. cit.*, p. 99.

¹⁸ N. Junquera, « Jueces para la democracia acusa al Gobierno de incumplir la ley de memoria », *El País*, 9 octobre 2013.

gardées, à l'époque, des jugements sommaires et des exécutions, mais aussi parce que ces documents (listes de noms de prisonniers ou de victimes, dénonciations écrites) étaient difficilement accessibles avant la Ley de memoria. Ainsi, nous n'allons pas trouver d'images d'archives dans ces œuvres mais la représentation des traces actuelles des actions commises dans le passé qui vont être recherchées puis intégrées dans les créations afin de leur donner une visibilité. En cela, les artistes espagnols engagés dans cette démarche pratiquent davantage un travail d'archéologue, c'est-à-dire de recherche des traces matérielles du passé, que d'historien analysant des archives préservées pour leur intérêt historique.

314

Le processus de révélation suppose donc la diffusion visuelle des témoignages et des empreintes actuelles du passé d'où l'importance de l'image dans l'ensemble des propositions, même musicales, comme dans le vidéo-clip de la chanson « Todos los nombres » de Lucía Socam. En 2005, cette jeune cantautora est, à 19 ans, une des premières chanteuses à aborder dans ses textes les horreurs de la guerre civile. Ses albums « Contraste » et « Viejos tiempos, Nuevos tiempos » sont consacrés au souvenir de victimes précises. L'entame de la vidéo de « Todos los nombres » se fait sur un fond noir sur lequel se détachent les mots « Memoria... que no se olvide nuestra historia... ». Une photo de corps ensevelis dans une fosse commune sépare cette phrase d'un texte explicatif : « Más de 190 000 personas fueron asesinadas por el franquismo o murieron en las cárceles ». Des images actuelles d'exhumation des corps en présence des familles alternent ensuite avec des textes justifiés par des chiffres : « Según el juez Garzón 114 266 personas desaparecieron entre julio de 1936 y diciembre de 1951. Sus familias continúan privadas después de 31 años de democracia, de sus derechos a la verdad, justicia y reparación... ». Nous retrouvons le leitmotiv de l'ouverture des fosses communes dans de nombreuses œuvres comme dans l'installation présentée lors de l'édition 2011 du salon des arts contemporains (ARCO) de Madrid, par Paula Rubio Infante et intitulée « Come Mierda », « porque habla de todas aquellas personas que estaban en el sitio equivocado en el peor momento y se comieron el marrón »¹⁹. Cette pièce est composée de deux photographies de grand format en noir et blanc, qui mettent en parallèle l'état actuel des anciennes cuisines de la prison de Zamora désormais fermée, jonchées de fiente de pigeon, et la fosse commune du village voisin de Toro contenant près de 300 corps de victimes emprisonnées à Zamora. Elle a également recréé le système d'extraction des fumées des anciennes cuisines dont l'embout rappelle un cercueil qu'elle a placé en sens inverse et rempli de terre. Le sale, la terre, les excréments sont autant d'éléments récurrents dans ses œuvres qui dénoncent une réalité cachée, refoulée, ni hygiénique ni esthétique. Elle explique son positionnement artistique par le fait de vouloir « contri-

¹⁹ P. Ortega Dolz, « Arte es sumergirse en lo sucio », *El País*, 26 février 2011.

buir en la construcción del ser humano », « con referencias a objetos determinados, con vínculo a la cosa »²⁰.

Le choix artistique de montrer « l’irreprésentable »²¹, l’horreur des ossements entassés et abandonnés, s’explique par la volonté de provoquer une prise de conscience par le choc de la révélation mais également par la « preuve » que tend à constituer l’effet de réel de la photographie. Après soixante-dix ans d’amnésie, ces œuvres semblent devoir prouver ce qu’elles révèlent et elles utilisent pour cela l’effet d’évidence de l’image. Ce processus les ancre dans l’engagement politique en les rapprochant des actions menées par les associations luttant pour le rétablissement de la mémoire historique qui, elles-mêmes, s’apparentent à des performances, comme celle menée par la *Plataforma contra la Impunidad del Franquismo* le 3 septembre 2010 à Madrid, lorsqu’elle a étendu à la Puerta del Sol une photo reproduisant grandeur nature (14m x 3m) une fosse commune du *Monte de la Andaya* (Burgos) dont ont été retirés 29 corps en 2007, afin que les Espagnols, mais également les nombreux touristes qui passent par le centre de Madrid, découvrent cette réalité.

La volonté de s’appuyer sur l’effet de réel de la photographie se retrouve également dans les travaux de Gervasio Sánchez. Ce reporter-photographe qui dénonce dans ses clichés, depuis 1984, les horreurs de la guerre sur tous les fronts (au Guatemala, au Salvador, au Chili, en Colombie, au Cambodge, en Irak...), ne s’intéresse aux disparus espagnols que depuis 2008. En 2011, il inclut le processus de recherche et d’exhumation des corps des victimes républicaines dans l’épilogue de l’exposition qu’il consacre aux « Desaparecidos ». Une exposition engagée qui met en avant la crûcité et la puissance de « la présence brute » d’images « ostensives »²² afin de faire réagir le spectateur : « A las personas que visiten esta exposición (ya les anuncio que es durísima), al menos que se intenten identificar con el dolor de las víctimas »²³. La coupure du mot DES APARECIDOS sur les panneaux d’affichage de l’exposition souligne que ces photos choc visent avant tout, comme l’ensemble des travaux de ces artistes, à faire « apparaître » à nouveau les victimes effacées de l’espace public, de l’histoire officielle et de la mémoire collective en Espagne, pour leur rendre une visibilité et donc une réalité. Donner, enfin, une visibilité aux victimes et à leur condition de victimes puisque, la Ley de Memoria ne revenant pas sur les jugements sommaires même si elle en reconnaît le caractère injuste, celles-ci sont toujours considérées devant la loi comme « coupables » ; donner une visibilité non pas au processus d’extermination mais au résultat, à la déshumanisation des restes des corps disloqués dans les fosses dont ils exposent les images.

²⁰ Entrevue avec l'auteure, 6 février 2013.

²¹ Ce qu'il est impossible et interdit de représenter. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 162.

²² J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, Ed. La Fabrique, 2003, p. 31.

²³ G. Sánchez, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/andalciatucultura/evento/“desaparecidos”-de-gervasio-sánchez-en-el-casino-de-la-exposición>

Une visibilité que recherchent y compris les artistes qui ne « montrent » pas, comme le plasticien Rafael Segovia Winglet qui se considère cependant comme « un generador de patrimonio histórico » dont la fonction est de « rescatar del olvido, la imagen de los invisibles »²⁴ puisque, comme le rappelle Rancière,

l'esthétique sait depuis longtemps que l'image [...] montrera toujours moins bien que les mots toute grandeur qui passe la mesure. [...] Aussi bien ne s'agit-il pas de montrer l'horreur mais de montrer ce qui justement n'a pas d'image "naturelle", l'inhumanité, le processus d'une négation d'humanité. C'est là que les images peuvent "aider" les mots, faire entendre, dans le présent le sens présent et intemporel de ce qu'ils disent, construire la visibilité de l'espace où il est audible.²⁵

316

La proposition de Tomás Ruiz Rivas (Tom Lavin) illustre parfaitement ces propos. Dans la vidéo-installation « Fosa común » qu'il propose en 2007, il dessine sur le sol une carte d'Espagne qu'il recouvre de 150 kg de terre extraite d'une fosse commune ouverte en 2000 dans la province de Burgos. Le public, face à cette terre « sacrée » par le statut de l'œuvre d'art mais aussi par la révélation que cette dernière fait de son origine et de son histoire, a pris soin de ne pas la piétiner alors que ces fosses communes le sont depuis soixante-dix ans, leur existence s'étant diluée dans les mémoires faute de traces et de témoignages.

Le travail que les artistes mènent à partir des témoignages oraux s'apparente davantage à l'approche de l'historien. Le recueil de témoignages vécus s'inscrit également dans la nécessité d'ancrer les créations dans le réel, tout en amenant la preuve que ce que l'œuvre dénonce ou révèle, par la distanciation du processus artistique, est bien une réalité historique. Ces récits sont précieux au moment de combler les interstices de l'Histoire car ils ont rendu possible pendant la dictature puis la Transition, la persistance de la mémoire de l'histoire des républicains dans le secret de l'intimité familiale et qu'ils permettent à l'heure actuelle de pallier, avec toutes les inexactitudes que suppose ce type de témoignages, la disparition des preuves matérielles.

Ainsi, Rafael Segovia Winglet propose une autre approche de l'histoire du pays « porque la historia no se ve y hay que hacer investigaciones para verla fuera de los macrodiscursos de la Iglesia y del Estado »²⁶, à travers l'histoire de sa propre famille et de ses héros ordinaires. C'est ainsi qu'il rhabille les membres exilés de sa famille avec des costumes de super-héros. L'histoire familiale le conduit également à s'intéresser en 2011 à l'épisode de la Retirada et aux camps de rétention installés sur les plages du Languedoc Roussillon dans lesquels ont été enfermés les réfugiés espagnols entre 1939 et 1940 :

²⁴ R. Segovia Winglet, « Materializar el patrimonio simbólico. El artista plástico como creador de nuevas narratividades », Colloque International « Transmissions textuelles », Centre universitaire Vauban, Nîmes, 31 mai 2013.

²⁵ J. Rancière, *Figures de l'histoire*, op. cit. p. 48.

²⁶ R. Segovia Winglet, op. cit.

« En *La fabuleuse histoire du retour en France*, actuó como si fuera un virtual historiador, investigando y cuestionando las relaciones entre historia y memoria »²⁷. Un travail qui met en parallèle des photos en noir et blanc des exilés entassés dans ces camps et des vues actuelles des mêmes plages bondées de touristes ignorant l'histoire de leur lieu de vacances, et qui s'inscrit dans une volonté de préservation de la mémoire menacée par les enjeux politiques, économiques et sociaux de la société contemporaine :

Mi trabajo plástico cuestiona y visualiza cómo los poderes fácticos y de consumo transforman los lugares con alto contenido histórico e ideológico en no-lugares. Transforman la historia en un producto político, mediático y de consumo para supeditar, controlar y resignificar. Mi proposición plástica trata de evidenciar que estos poderes y el consumo deberían ser entendidos como un nuevo fenómeno de masas, social y antropológico que borra la Historia en su propio beneficio.²⁸

La micro-histoire nous situe au niveau de l'intime et de l'empathie pour des individus déshumanisés dans l'anonymat des fosses communes, dont les artistes s'attachent à diffuser les noms afin de redonner, avec la visibilité, une identité aux ossements exhumés. C'est ce que font plus spécifiquement les chanteurs en insistant sur l'anonymat insoutenable des corps et sur le devoir d'identification, ou en se référant à des faits circonstanciés et à des victimes précises. Ainsi, la chanson « Todos los nombres » de Lucía Socam raconte le destin tragique de dix-sept jeunes femmes fusillées dans son village natal près de Séville, enterrées dans une fosse commune et surnommées « las 17 Rosas de Guillena » :

En una fosa común/ en la memoria del olvido/ quieren borrar tu nombre/ como si no hubieses existido. Ya mataron tus esperanzas/ dejaron huérfanos a tus hijos/ pero no pudieron seguir/ la dignidad como principio. De todos los hombres y mujeres/ que en huesos se han convertido/ todos los hombres y mujeres/ tienen nombres y apellidos.²⁹

En 2005, le cantautor Fernando Bastos (*La Magra*) compose le titre « Trece Rosas »³⁰, qui revient également sur le destin de treize jeunes femmes de 18 à 29 ans fusillées à Madrid le 5 août 1939, peu après la fin de la Guerre Civile, comme le groupe Barricada qui leur consacre le titre « Hasta siempre, Tensi »³¹.

Le manque d'images d'archives disponibles pour illustrer les témoignages des victimes est parfois compensé par des reconstitutions. Ainsi, le groupe punk-rock Yesan

²⁷ R. Segovia Winglet, « Les lieux de l'exil devenus des non-lieux. L'art comme moyen de visualisation des processus capitalistes », Colloque International « Exils et mémoire de l'exil dans le monde hispanique », Université Paul Valéry Montpellier III, 29 novembre 2012.

²⁸ R. Segovia Winglet, « Materializar el patrimonio simbólico. El artista plástico como creador de nuevas narratividades », *op. cit.*

²⁹ Lucía Socam, album *Contrastre*, 2005.

³⁰ Vinos Chueca, album *Gente que no sabe nada de la vida*, 2005.

³¹ Barricada, album *La tierra está sorda*, 2009.

consacre la chanson « Dorando las olas »³² au poète Marcos Ana qui apparaît en personne dans la vidéo, enfermé dans une prison dessinée au crayon. La mise en scène pourrait sembler décalée voire naïve mais il en émane une pudeur qui contraste avec l'exhibition crue de photos d'ossements et le voyeurisme qui peut leur être associé. La chanson fait référence à un poème³³ écrit par Marcos Ana alors qu'il était incarcéré et dans lequel il avoue qu'il n'est plus capable, après plus de 20 ans d'enfermement, de dessiner un arbre. La vidéo commence par la récitation de ce poème par Marcos Ana et s'achève sur un message didactique destiné aux jeunes hard-rockers :

Queremos dedicar este vídeo a todas y cada una de las personas capaces de mantener su dignidad humana en las condiciones más indignas que el ser humano puede experimentar. A todos ellos y ellas que lucharon y luchan por la libertad sin excepción. A Marcos Ana por involucrarse en nuestra canción con palabras libres de poeta, por cedernos su tiempo y abrirlas las puertas de su casa.

Dans le même esprit, le groupe punk Boikot consacre en 2012 un documentaire aux victimes du franquisme sous la forme d'un hommage aux valeurs républicaines de l'éducation, inspiré par la lecture du livre *Cuatro poetas en guerra* de Ian Gibson. La chanson « Lágrimas de rabia »³⁴ témoigne de la persécution de Trifón Cañamares, un instituteur républicain :

A los poetas que labraron el futuro, son los recuerdos de los años más oscuros. Aquellos libros, fusilados en un muro. Que no se entierren, como quieren algunos. Escribo sus nombres con sangre en un papel. La libertad no olvida a los que murieron de pie.

Le clip de ce titre n'a pu être tourné qu'en partie sur des lieux de mémoire comme la prison de Segovia et les tranchées de Bustarviejo, faute d'autorisation. Il propose donc une reconstitution des faits en noir et blanc tout en établissant, à la fin, le passage de la fiction à la réalité historique au moyen d'un morphing qui dévoile, à partir du visage du jeune héros du clip, celui de Trifón Cañamares qui, à 102 ans, devient à son tour acteur de la vidéo. Accompagné du groupe, il va rendre hommage à une victime du franquisme alors qu'un texte apparaît au bas de l'image :

Poetas, escritores y maestros fueron una parte muy importante en la construcción de la República. La dictadura franquista los persiguió y exterminó. Hoy sabemos que, como mínimo, hay ciento trece mil personas en fosas comunes, nos sentimos con la responsabilidad de que esto nunca se olvide.

Car il s'agit bien d'une responsabilité que ces jeunes artistes sont les derniers à pouvoir assumer comme le souligne le guitariste du groupe, Alberto Pla : « Nos sentimos obligados a contarla porque somos el relevo ; dentro de poco ya no quedará nadie que

³² Yeska, album *Dorando las olas*, 2010.

³³ Marcos Ana, *Decidme cómo es un árbol*, Umbrriel, 2007.

³⁴ Boikot, album *Lágrimas de Rabia*, 2012.

haya vivido la Guerra en primera persona y que nos pueda contar estos testimonios ». Ils appartiennent en effet à la dernière génération qui peut encore recueillir le récit de témoins de la répression franquiste ; c'est pourquoi Rubio Infante considère que le travail sur la mémoire est une question de « supervivencia para las generaciones posteriores, de urgencia para que no se pierdan los testimonios »³⁵. Les plus âgés s'accordent sur une prise de conscience tardive due à l'ignorance de cette histoire cachée, comme Gervasio Sánchez qui avoue : « Yo que me considero como un especialista en este drama en tantos países alejados de donde nací, no sabía o no había intuido que en España las cosas estaban peores que en otros países »³⁶. Enrique Villareal (El Drogas), chanteur du groupe Barricada, parle de frustration : « Para nosotros ha sido una frustración saber con 50 años, las cosas tan terribles que ocurrían a pocos metros de nuestras puertas de casa. [...] Nos hemos enterado tarde pero ahora no hay quien nos calle ». Désormais le groupe consacre sa carrière à la révélation de la mémoire oubliée à travers des chansons semblables à des cours d'histoire, nourries à la lecture de nombreux ouvrages consacrés à la Guerre Civile espagnole et qu'il va présenter dans les lycées. Des chansons au rythme hard-rock mais qui incitent surtout à la réflexion.

Toutes les œuvres citées s'attachent donc à révéler et à dénoncer le sort des victimes pendant le franquisme, mais également à l'heure actuelle où tous les corps n'ont toujours pas été exhumés. Elles se consacrent uniquement à la mémoire des républicains et ne s'intéressent pas à la figure de Franco. Volontairement parfois, comme dans le cas de Rubio Infante :

No le voy a dar ni un minuto de mi vida a Franco pero sí a las víctimas. Utilizar la imagen de Franco es hacerle propaganda a él. No trabajo con este tipo de iconografía. Todo mi tiempo, mi espacio, lo dedico a los cuerpos de estas personas.³⁷

C'est précisément ce qui différencie son travail d'archéologue du souvenir et de transmission de témoignages, des créations de Fernando Sánchez Castillo et Eugenio Merino qui proposent une réécriture de l'histoire officielle directement à partir des éléments de propagande.

LE NOUVEAU DISCOURS DES OBJETS DE PROPAGANDE

Une autre démarche artistique propose de travailler sur les documents et les monuments de la propagande qui ont forgé une version orientée de l'histoire en effaçant certains épisodes, au moment où la Ley de Memoria oblige à retirer de l'espace public tout symbole relativ à l'exaltation du franquisme ce qui, paradoxalement, participe à son tour à la disparition de traces historiques. Certains artistes, comme Eugenio Merino, voient

³⁵ Entrevue avec l'auteure, *op. cit.*

³⁶ Gervasio Sánchez, *op. cit.*

³⁷ Entrevue avec l'auteure, *op. cit.*

dans le retrait des symboles franquistes l'opportunité de s'occuper, enfin, des fantômes du passé en dénonçant la propagande à partir de ses propres éléments :

Considero que está bien quitarlas, pero también pienso que se podría haber hecho una forma de intervención artística de estas piezas. Estos bronces, ¿por qué no les dan a pintores para hacer intervenciones sobre piezas originales? Porque son esculturas que se van a guardar en un lugar cerrado y nadie va a verlas nunca más. La historia ya no la puedes cambiar... las intervenciones hubieran sido una solución mucho más creativa y positiva.³⁸

De même Segovia Winglet, qui ne travaille pas directement sur la figure de Franco ni sur les « reliques » de la propagande franquiste, s'attache à éveiller les consciences sur la manipulation de l'histoire. En 2007, il installe à Madrid une sculpture intitulée *La puerta de la historia* près d'une fosse commune renfermant 232 personnes dont les corps ont été transférés dans la basilique de El Valle de los Caídos, le 13 janvier 1960 :

A la hora de realizar la escultura tuve presente todos estos datos e intenté hacer un símbolo no literal que mostrara una perspectiva diferente de la Historia de los vencedores. Mi intención fue, y sigue siendo, promover una perspectiva diferente de pensar la historia y sus representaciones. El componente de arte óptico me ayudó a retratar esta idea: dependiendo del punto de vista y posición del espectador, la escultura aparece en todo su volumen, como la Historia que se nos ha contado, o «empequeñecida», porque se ha intentado borrar la memoria. La escultura, además, tiene visualmente forma de onda sonora, como símbolo de la presencia del pasado en el presente. Quería intentar evocar una especie de cerradura de la puerta de la Historia, una puerta que no deja mostrar eso que hay al otro lado. También tuve en cuenta los puntos cardinales cuando la instalé y la coloqué en paralelo con el Valle de los Caídos.³⁹

Cette sculpture, qui s'apparente à une anamorphose diffusant des informations différentes en fonction de la position de celui qui la regarde, dénonce les manipulations du discours politique vis-à-vis de la réalité historique.

Fernando Sánchez Castillo travaille directement, lorsqu'il lui est possible de les acquérir, sur les objets relatifs à l'exaltation du franquisme retirés par application de la loi, ou bien les reconstruit à l'identique. Par le processus de création (ou re-création) artistique, différent de l'approche des historiens, il propose d'en donner une nouvelle lecture : « El arte contemporáneo entra en acción para tomar un tema que no ha podido ser resuelto de ninguna otra manera ».⁴⁰ Il conçoit ce travail de révision comme une « exigencia moral porque nadie lo había hecho. [Franco] es un personaje de nuestra iconografía popular. Las artes plásticas llegan tarde. Antes, en los ochenta tocó drogarse y relajarse,

³⁸ Entrevue avec l'auteure, 21 juin 2013.

³⁹ Entrevue avec l'auteure, 24 avril 2013.

⁴⁰ Entrevue avec l'auteure, 27 mai 2013.

ahora toca la estética de la revisión »⁴¹. Toutes ses réalisations questionnent le rapport entre l'art et le pouvoir, l'histoire et la politique, et reviennent sur la mémoire historique comme « Barricadas » (évoquant la guerre civile espagnole), « Tácticas » (vidéo mettant en scène un groupe de non-voyants essayant de toucher un buste de Franco qui tourne sans cesse, intouchable), « Baraka » (moulage du masque mortuaire de Franco et des lignes de sa main lues par des chiromanciennes), « Nada por la Patria », « Abajo la inteligencia »... Dans son désir de replacer Franco au centre de la scène artistique pour réveiller les consciences et alerter, l'artiste va jusqu'à exposer, lors de l'édition 2012 de ARCO, deux poils de sourcils du dictateur récupérés lors du moulage de son masque mortuaire, comme pour dénoncer une Espagne soumise à la dictature des marchés où tout peut devenir objet de spéculation, mais aussi pour rappeler que « Franco está siempre presente, pero no se ve »⁴². En 2012, il présente au Matadero de Madrid une pièce intitulée « Síndrome de Guernica » qui est une compression de El Azor, l'ancien yacht du général Franco, réduit aux dimensions du tableau de Picasso. Le célèbre bateau, élément phare de la propagande franquiste, est ici déstructuré à la façon des Nouveaux Réalistes. Les formes nées de la compression, imbriquées, indéterminables, convoquent les éléments du chef-d'œuvre de Picasso. La symbolique qui associait cet objet à une image positive du général s'inverse pour représenter la mémoire d'un massacre perpétré par les nationalistes, alors que le « syndrome » souligne le traumatisme de l'héritage. En rompant le lien entre l'image et le référent, l'artiste réduit à néant le pouvoir de la mémoire en stoppant la réminiscence des images de la propagande du NO-DO par la neutralisation de la puissance évocatrice provoquée par la vision de l'objet. Cependant, le bateau est conservé comme preuve matérielle et support de la réflexion car, même si le prisme brouille les références visuelles, la pièce est présentée accompagnée d'une bande son qui recontextualise l'objet, et de certains éléments qui sont gardés en l'état (le mât, le nom du bateau, les bancs), comme autant de « trofeos o avisos de que pueden ser reutilizados... porque la nostalgia es un arma cargada de futuro... »⁴³. Ceci explique pourquoi Sánchez Castillo expose cette pièce à l'intérieur des anciennes chambres froides de l'abattoir propres à la conservation...

Merino pousse à l'extrême la démarche de créer du semblable, du ressemblant, pour dénoncer et alerter sur la contemporanéité du danger. Ainsi, alors que l'application de la Ley de memoria devrait supposer le retrait du corps de Franco de El Valle de los Caídos, l'artiste le place dans un réfrigérateur lors du salon ARCO de 2011. Sous le titre « Always Franco » associé au slogan d'une célèbre marque de soda, il présente une statue en silicone hyperréaliste du général en uniforme, enfermé dans un distributeur de boissons réfrigérées. A l'instar de Sánchez Castillo qui place la compression de l'Azor dans

⁴¹ Peio H. Riaño, « Franco, presente... en Arco », *El País*, 13 février 2012.

⁴² « Artistas españoles se lanzan contra la era franquista », *El Economista*, 16 février 2012.

⁴³ Entrevue avec l'auteure, *op. cit.*

la chambre froide du Matadero, l'image du dictateur est ici congelée, préservée, prête à être réactualisée. Le message est clair :

Lo puse en una nevera porque para mí, él está presente, refrigerado, está ahí ; no está como cuerpo pero su idea y su legado están vivos, están frescos. Luego el Always significa « siempre », o sea que para nosotros en España, Franco está siempre.⁴⁴

Il s'agit d'une œuvre polémique qui a suscité de nombreuses réactions dont une poursuite en justice par la Fondation Francisco Franco pour atteinte à l'image du général. Cependant, l'artiste s'avoue surpris par la polémique créée autour d'une pièce qu'il considère humoristique :

Me gusta Mateo Mateo, Fernando Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Democracia... Aunque yo no tenga mucho que ver con ellos porque ellos son realmente activistas. (...) Lo que me interesa es hacer algo que sea divertido sobre lo que es España ahora, humor y arte con tintes políticos pero no panfletos. Para que se rían y que reflexionen. Pero creo que, en España, se está volviendo a un arte político. No es buscado, no es forzado, no es una moda. Yo me veo mucho más político que cuando me han denunciado. Pues, yo me he vuelto más radical. (...) Lo que tienes que preguntarte es cómo, en este tiempo, hacer algo sobre Franco puede armar un lío. Era muy inocente. Fernando Sánchez Castillo lleva diez años haciendo cosas sobre Franco y no le ha pasado nada. [...] Nadie reflexiona sobre ¿ por qué hay una fundación Franco, con subvención pública, que tiene capacidad de entrar en una Feria de arte y de juzgar a un artista ? Lo que ha pasado es muy grave. A mí, me han cortado la libertad de expresión. [...] Esta pieza sólo puede molestar a un grupo de gente que defendió a un dictador. Dentro de una lógica yo diría: i cómo va a protestar esta gente si el dictador hubiera tenido que ser enjuiciado pero no lo fue y no lo será porque hubo una ley de amnistía !⁴⁵

L'engagement de l'ensemble des artistes présentés dans cet article consiste donc à éviter un double effacement grâce à des œuvres qui vont révéler les traces archéologiques de l'histoire des républicains, accueillir les souvenirs des derniers témoins des événements traumatisants de cette période et dénoncer les vestiges de la propagande franquiste afin de dévoiler et de transmettre, visuellement et oralement, la mémoire retrouvée. Une mémoire refoulée pour être désormais recherchée, afin d'être révélée sous une perspective à la fois testimoniale et critique dans des œuvres qui ont notamment recours au thème de la congélation, comme pour dénoncer à la fois la sensation d'un temps figé, la permanence des fantômes du passé et leur possible réactivation. Des œuvres, donc, que l'on peut considérer comme engagées puisqu'elles illustrent « la seule fonction politique (que l'art) soit en mesure d'assumer : fonction de vigilance, fonction critique »⁴⁶ selon Dominique Baqué. Ces mises en lumière de victimes condamnées à l'invisibilité, visuellement fortes, révèlent à la fois l'urgence de la démarche et le désir d'en finir avec

⁴⁴ Entrevue avec l'auteure, *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ D. Baqué, *op. cit.*, p. 197.

les trente-cinq ans de silence qui ont marqué la scène artistique espagnole depuis la fin de la censure en 1977, y compris dans son volet *underground*. Des artistes qui se considèrent comme les derniers à pouvoir recueillir les témoignages directs de ceux qui ont souffert de la dictature afin de continuer à alimenter la mémoire collective par des exercices artistiques de catharsis historique non accomplis par la génération précédente, dans l'espoir d'en finir avec « l'amnésie commandée » que subit l'Espagne depuis tant d'années et qui la prive de « la salutaire crise d'identité permettant une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique »⁴⁷.

⁴⁷ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 589.

La mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme dans l'art contemporain espagnol : la pratique de l'art, l'écriture de l'histoire

OZVAN BOTTOIS

*Université Paris III Sorbonne Nouvelle
Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine,*

ABSTRACT

325

Since the early 2000's and as a result of the (re)discovery of the shocking number of mass graves in which victims of the Spanish Civil War and Franco's Regime lie, Spain is the battlefield for an important controversy about the issue of historical memory, from a political, legal as well as cultural viewpoint. "The historical memory of the Spanish Civil War and Franco's Regime in Spanish contemporary art: the practice of art, the writing of history" highlight the dialogue with historians that artists establish in their artwork. This dialogue takes on a variety of forms – from the use and displacement of history writing's resources to direct interventions in the field of historical memory – and is significant, as it shows today's society's need for giving voice to a sensitive and living memory.

Keywords: Historical memory, Spanish Civil War, Franco's Regime, contemporary art, history writing

RÉSUMÉ

Depuis les années 2000 et la (re)découverte du nombre impressionnant de fosses communes où gisent les victimes de la guerre civile espagnole et du franquisme, l'Espagne est le théâtre d'une importante polémique sur la question de la mémoire historique, tant du point de vue politique que juridique et culturel. "La mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme dans l'art contemporain espagnol : la pratique de l'art, l'écriture de l'histoire" mettent en évidence le dialogue que les artistes entament dans leurs œuvres avec le travail de l'historien. Un dialogue qui prend des formes diverses – depuis l'usage et le déplacement de procédés propres à l'écriture de l'histoire jusqu'à l'intervention directe dans le champ de la mémoire historique – et révèle tout son sens en montrant la nécessité de donner voix à une mémoire sensible et vivante dans la société actuelle.

Mots-clés : mémoire historique, guerre civile espagnole, franquisme, art contemporain, écriture de l'histoire

RESUMEN

Desde los años 2000 y a raíz del (re)descubrimiento del número impactante de fosas comunes donde yacen víctimas de la Guerra Civil

española y del franquismo, España es escenario de una importante polémica sobre la cuestión de la memoria histórica, tanto desde el punto de vista político como jurídico y cultural. « La memoria histórica de la Guerra Civil española y del franquismo en el arte contemporáneo español : la práctica del arte, la escritura de la historia » ponen de relieve el diálogo que los artistas establecen en sus obras con el trabajo del historiador. Diálogo que cobra diferentes formas – desde el uso y el desplazamiento de recursos propios a la escritura de la historia hasta la intervención directa en el campo de la memoria histórica – y que resulta significativo, pues muestra la necesidad, en la sociedad actual, de dar voz a una memoria sensible y viva.

Palabras clave: Memoria histórica, Guerra Civil española, franquismo, arte contemporáneo, escritura de la historia

326

La question de la mémoire historique de la Guerre d'Espagne (1936-1939) et du franquisme (1939-1975) agite aujourd'hui la société espagnole dans ses différentes strates, engageant une réflexion sur le plan juridique, politique ou encore culturel. Pour comprendre cette résurgence, il convient de rappeler que la transition espagnole (1975-1982) s'est faite sous le signe de la réconciliation nationale¹. Pour y parvenir, l'idée dominante fut de projeter le pays vers le futur plutôt que vers le réexamen de son passé le plus récent. Elle conduisit à ce que l'on appelle parfois le « pacte de l'oubli »², où vainqueurs et vaincus furent renvoyés dos à dos. De ce point de vue, la loi d'amnistie d'octobre 1977 marque une étape importante, car elle interdit notamment de juger les exactions franquistes³. Paul Ricoeur insiste sur la spécificité de l'amnistie :

[Elle] opère comme une sorte de prescription sélective et ponctuelle qui laisse hors de son champ certaines catégories de délinquants. Mais l'amnistie, en tant qu'oubli institutionnel, touche aux racines mêmes du politique et, à travers celui-ci, au rapport le plus profond et le plus dissimulé avec un passé frappé d'interdit.⁴

La transition espagnole fut concertée, négociée entre différents secteurs politiques et semble avoir répondu à l'attente d'une grande partie de la population⁵. Pourtant, elle implique, telle qu'elle se déroula, l'impossibilité de juger les crimes d'un régime

¹ S. Baby, « Sortir de la guerre civile à retardement : le cas espagnol », dans *Histoire@Politique, Politique, culture, société*, Revue électronique du Centre d'histoire de Sciences Politiques, n° 3, novembre-décembre 2007.

² Le terme « pacte de l'oubli » est très discuté. L'historien Santos Juliá considère par exemple qu'il n'y a pas eu d'amnésie au moment de la transition espagnole. Pour lui, la mémoire de la Seconde République, de la Guerre d'Espagne et de la dictature franquiste était très vive à cette époque : S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2006, p. 57.

³ P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 291-292.

⁴ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 585-586.

⁵ P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, op. cit., p. 401-402.

franquiste construit sur l'exclusion systématique des vaincus⁶. De toute évidence, les violences physiques ou morales subies durant près de quarante ans de dictature laisseront des traces durables. Les mots de Ricœur trouvent un puissant écho dans le cas espagnol :

Ce qui fut gloire pour les uns, fut humiliations pour les autres. À la célébration d'un côté correspond de l'autre l'exécration. C'est ainsi que sont emmagasinés dans les archives de la mémoire collective des blessures symboliques appelant guérison.⁷

Le passage de la dictature de Franco à un nouvel ordre politique a parfois été présenté comme un modèle de transition démocratique⁸. Néanmoins, il a également été contesté, notamment depuis les années 2000. À cette date, la polémique articulée autour de l'exhumation de corps de victimes du franquisme issus de fosses communes a fait ressurgir les traces de certaines blessures, enfouies depuis le début de la dictature⁹. Comme le rappelle Mercedes Yusta : « Le tournant du XXI^e siècle représente un changement de tendance avec la réapparition, avec force, de la mémoire de la guerre civile et du franquisme dans l'horizon aussi bien culturel que politique de l'Espagne »¹⁰. Cette résurgence n'est pas demeurée lettre morte dans le champ artistique : de nombreux artistes interrogent aujourd'hui la mémoire historique de la Guerre d'Espagne et de la dictature franquiste.

Différentes stratégies discursives – réaliste, symbolique, pathétique et elliptique –, pour exprimer le traumatisme, ont déjà été identifiées dans le cadre d'une réflexion sur les lieux de mémoire¹¹. De notre point de vue, il faut néanmoins confronter la création artistique à l'écriture de l'histoire, au filtre de leur rapport à la mémoire. Notre hypothèse est la suivante : de nombreuses œuvres consacrées à la mémoire historique de la guerre civile et du franquisme établissent un dialogue fondamental avec le travail de l'historien. Un dialogue significatif de la nécessité de donner une voix à une mémoire sensible, vécue, vivante et subjective. Un dialogue dont la compréhension passe par la mise en lumière des similitudes et des distinctions entre l'écriture de l'histoire et une pratique artistique contemporaine consacrée à la mémoire historique espagnole.

⁶ C. Molinero, « *¿Memoria de la represión o memoria del franquismo ?* », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, op. cit., p. 219-246.

⁷ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 96.

⁸ J. M. García Escudero, *Los españoles de la conciliación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 272-275.

⁹ E. Silva et S. Macías, *Les Fosses du franquisme* [2003], trad. de Patrick Pépin, Paris, Calmann-Lévy, 2005.

¹⁰ M. Yusta, « Culture et société : de la dictature à la démocratie », dans J. Canal (eds), *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Paris, A. Colin, 2009, p. 298.

¹¹ S. Michonneau, « *¿Lugares de memoria o memoria de los lugares ?* » dans J. Canal y J. Moreno Luzón (eds), *Historia cultural de la política contemporánea*, Madrid, Edición del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009, p. 149-167.

De nombreux artistes contemporains travaillent sur la mémoire historique de la Guerre d'Espagne et de la dictature franquiste. Il a fallu opérer une sélection : les créations abordées ici sont celles qui nous ont semblé les plus significatives du dialogue serré qu'entretiennent certains artistes avec le travail de l'historien. Cette étude n'est donc pas exhaustive. Elle constitue une ouverture à un travail plus complet et plus riche.

ABSENCES-PRÉSENCES : FOSSES COMMUNES ET SÉPULTURES

L'excavation médiatisée de fosses communes où gisent des victimes de la guerre civile et du franquisme fut une des manifestations les plus bruyantes du retour de la mémoire historique dans la société espagnole¹². L'évocation, au sein de l'espace public, de milliers de corps privés de sépulture, découvrait aux yeux du plus grand nombre le degré d'inhumanité assigné par le franquisme aux vaincus. De cette forme de déshumanisation, Edgar Morin fait état : « L'horreur cesse devant la charogne animale ou celle de l'ennemi, du traître, que l'on prive de sépulture, que l'on laisse «crever» et «pourrir» «comme un chien», parce qu'il n'est pas reconnu comme homme »¹³.

La Guerre d'Espagne s'acheva en 1939 et la dictature finit en 1975. Des tentatives d'exhumations de disparus du franquisme avortèrent même après la mort du dictateur. En outre, elles n'obtinrent pas à l'époque le retentissement national qu'elles connurent à la fin des années 1990¹⁴. Sortir les corps, les identifier, déterminer les causes de leur mort et ouvrir un débat public sur cette question, aurait engagé la société à interroger l'héritage du régime antérieur, risquant ainsi de mettre en péril la jeune et considérée fragile démocratie espagnole. En revanche, autour des années 2000, plusieurs associations ont milité pour « récupérer la mémoire » interdite par le franquisme¹⁵. Elles ont alors réclamé le droit de procéder publiquement à des excavations de fosses communes, pour retrouver les victimes de la guerre civile et du franquisme et leur offrir une sépulture décente¹⁶. La fin du XX^e et le début du XXI^e siècles marquent la découverte ou redécouverte, pour une partie importante de la population, du nombre déconcertant de fosses communes en Espagne. Aux yeux d'une partie de la société, trop peu de choses ont été faites pour redonner leur individualité, leur humanité à ces morts entassés. Au regard du débat auquel elle a donné lieu, une mesure telle que la loi dite de

¹² P. Aguilar Fernández, « La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 285-306.

¹³ E. Morin, *L'Homme et la mort* [1951], Paris, Seuil, 1976, p. 41.

¹⁴ P. Aguilar Fernández, « La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 306.

¹⁵ S. Michonneau, « ¿ Lugares de memoria o memoria de los lugares ? » dans J. Canal y J. Moreno Luzón (eds), *Historia cultural de la política contemporánea*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁶ C. Molinero, « ¿ Memoria de la represión o memoria del franquismo ? », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 222.

réparation historique de 2007¹⁷, ne paraît pas satisfaire toutes les attentes. Les artistes interrogés pour cette étude considèrent par exemple cette loi insuffisante pour panser les plaies des familles des victimes de la répression ordonnée par Franco. L'importance de l'immense charnier rouvert aux yeux de tous il y a maintenant plus de dix ans, continue de choquer et de faire réagir.

En 2011, Paula Rubio Infante met crûment en lumière cet état de fait à travers son intervention¹⁸ intitulée *La luz se propaga en el vacío*¹⁹—*La lumière se propage dans le vide* [fig. 1]. Au moyen de douze projecteurs d'environ cinq mètres de haut, l'artiste illumine, quatre heures durant, les 1 600 m² du cimetière de Toro (Zamora) où se trouveraient les ossements encore visibles de 290 victimes du coup d'État franquiste. En éclairant de nuit cette fosse commune dans le cadre d'une création artistique, Rubio Infante modifie le regard porté sur ces restes de corps réapparus peu à peu au fil des ans²⁰. Elle invite à considérer ces cadavres et donc à s'interroger sur leur histoire. Le fait de limiter son action à une intervention sur l'éclairage de cet ossuaire lui permet de ne pas interposer de récit entre ces ossements et le spectateur. L'effet de réel est saisissant et oblige à regarder sous une lumière nouvelle l'état de ce charnier où gisent les victimes du franquisme. Le vide indiqué dans le titre semble ainsi désigner l'oubli de ces corps, un vide dans la mémoire des Espagnols. Pour l'artiste, son geste constitue un hommage et un acte de dignification de ces restes exposés tels quels à ciel ouvert, au vu et au su de tous²¹.

Deux photographies de cette intervention, présentées sur une structure métallique, furent par la suite exposées à la Casa Encendida de Madrid. Devant une des photographies, deux projecteurs étaient fixés et tournés de manière à éclairer l'endroit où se tient le spectateur, afin que ce dernier s'identifie aux victimes retrouvées dans la fosse commune. En transposant son projet dans un espace d'exposition, Rubio Infante voulut préserver le minimalisme de son action menée dans le cimetière. *La luz se propaga en*

¹⁷ Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura (BOE, nº310, de 27 de diciembre de 2007, p. 53410-53416).

¹⁸ Nous reprenons ici le terme utilisé par l'artiste. La septième définition du mot donnée par le Larousse sur son site web est la suivante : « intervention : Art contemporain. Action qui prend comme matériau l'environnement sociologique et comme lieu l'espace public (rues par exemple) ».

¹⁹ *La luz se propaga en el vacío* (2012) appartient à une trilogie consacrée aux victimes du coup d'État franquiste. Cette trilogie est composée de l'installation *Come mierda* (2010), de l'intervention *La luz se propaga en el vacío* (2011) et de l'installation *Los trapos sucios se lavan en casa* (2011).

²⁰ Des membres de l'ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica) ont expliqué à l'artiste que des ossements sont remontés peu à peu à la surface parce que certaines fosses étaient peu profondes. En outre, les creusements réalisés pour la construction de nouvelles niches dans le cimetière ont fait apparaître d'autres restes de corps.

²¹ <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-paula-rubio-infante>.

el vacío tire sa force de son caractère épuré. C'est également le cas de sa présentation sous forme d'installation : la sobriété de la mise en scène et des clichés choisis – dont la froide objectivité rappelle la photographie documentaire – font écho à l'économie de moyens de l'intervention initiale.

Des photographies du même cimetière sont à l'origine d'un autre projet de l'artiste. Intitulée *Come mierda – Mange de la merde* [fig. 2], l'installation aborde la question du système carcéral espagnol, des victimes de la Guerre d'Espagne et de la dictature. Rubio Infante a conçu sa création à partir d'un diptyque constitué d'une prise de vue de la fosse commune du cimetière de Toro et d'un cliché de l'extracteur de fumée de la prison de Zamora, aujourd'hui désaffectée et abandonnée aux excréments de pigeons. À travers ce dispositif initial, l'artiste manifeste le lien fondamental entre ces deux lieux : de nombreux prisonniers de la prison de Zamora auraient été jetés dans la fosse commune du cimetière de *Toro* au terme d'exécutions sommaires²². L'extracteur de fumée, reproduit en quatre versions lors de l'installation finale, joue sur le concept de purification des « mauvaises fumées »²³. Une nouvelle fois, Rubio Infante désigne l'état d'abandon dans lequel se trouvent actuellement ces lieux et les mémoires qui y sont rattachées.

Un troisième projet est à mettre en relation avec le travail de l'artiste sur les fosses communes : *Los trapos sucios se lavan en casa – Le linge sale se lave en famille* ou *Le linge sale se lave à la maison* –, également construit à partir d'un diptyque photographique. La première image montre les restes de chaux qui recouvriraient le corps d'une victime du soulèvement militaire de 1936, retrouvée lors de l'excavation de la fosse commune de Gumiel de Izán (Burgos). La seconde met en scène un chariot qui servait à transporter le linge sale de la cuisine à la laverie dans la 3^e galerie de l'ancienne prison de Carabanchel à Madrid. Isolées l'une de l'autre, ces deux photographies désignent deux réalités distinctes. Mises en regard, elles associent les exactions franquistes à l'idée de nettoyage – le nettoyage du linge sale signifiant ici nettoyage de l'espace social et politique. Mais à travers *Los trapos sucios se lavan en casa*, Rubio Infante a également l'ambition d'interroger les rapports de la société contemporaine avec le milieu pénitentiaire. L'artiste mêle passé et présent en matérialisant un lien entre l'histoire récente de l'Espagne – les exactions franquistes, les corps jetés dans des fosses communes – et l'intérêt manifesté par la société contemporaine pour le « nettoyage » de l'espace social à travers son rapport au monde carcéral²⁴.

²² Correspondance avec l'artiste, 17 avril 2013.

²³ http://www.paularubioinfante.com/web_mostrarObra.php?id_contenido=328

²⁴ Le projet a également pris la forme d'une installation où sont présentés trois chariots construits sur le modèle de celui photographié dans le diptyque. Cette recréation dans le présent d'objets rattachés à l'espace pénitentiaire, à la dictature et au nettoyage, impose une réflexion sur la façon dont le rapport

De façon générale, l'artiste ne cherche pas à élaborer une preuve documentaire à la manière de l'historien, mais à réaliser une œuvre d'art par laquelle elle exprime ce qui lui semble remarquable :

Je me sers de données historiques, mais je recherche des informations à la mesure de mes besoins pour faire une œuvre d'art, que ce soit comme source d'inspiration ou comme matériel que j'inclus dans mon travail. Je ne suis pas une chercheuse, je suis une artiste...²⁵

Rubio Infante partage avec l'historien la volonté de nourrir une réflexion sur des événements historiques. Néanmoins, la dimension émotive, intuitive et engagée de son travail la situe dans la sphère artistique. Dans *La luz se propaga en el vacío*, l'artiste veut rendre sensible²⁶, donner à voir ce qui peut être vu, mais que peu semblent vouloir regarder. Au contraire, ses deux autres projets portent davantage sur l'absence de visibilité. Ils révèlent au public le déni de regard qui frappe ces lieux chargés d'une mémoire douloureuse et intimement liée au présent.

D'autres artistes se sont évertués à donner une visibilité aux charniers espagnols, à l'instar de Tom Lavin²⁷. Dans *Fosa común* (2005) – *Fosse commune* – [fig. 3], projet élaboré et dirigé avec le cinéaste autrichien Günter Schwaiger, l'artiste représente sur le sol la carte de l'Espagne, en déversant des sacs remplis de terre issue d'une fosse commune où furent déterrées des victimes de la guerre civile. Autour de cette carte, sur laquelle le public est invité à marcher, des vidéos sont diffusées. L'une d'elles montre le processus d'exhumation des corps extraits de la terre réutilisée par l'artiste²⁸. Lavin propose un nouveau rapport au territoire, déterminé par l'histoire. L'ambition est de matérialiser une idée forte : des milliers de corps de disparus de la guerre civile et de la répression franquiste se trouvent littéralement sous les pieds des Espagnols. L'artiste rend visible ce qui ne l'est pas, rend tangible une réalité enfouie – dans la terre comme dans les mémoires²⁹.

Cette notion d'absence est cruciale dans l'exercice de mémoire et de l'écriture de l'histoire³⁰. Mais elle est également inhérente à toute représentation, ainsi que le rappelle Louis Marin :

de la société contemporaine à l'emprisonnement peut rappeler l'histoire récente du pays – histoire que l'Espagne peine à assumer.

²⁵ Correspondance avec l'artiste, 17 avril 2013.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Tom Lavin est le pseudonyme utilisé par Tomás Ruiz-Rivas.

²⁸ La terre provient d'une fosse commune du village de Santa Cruz. Le film diffusé, consacré à l'ouverture de cette fosse commune, s'intitule *Santa Cruz, por ejemplo* et a été réalisé par Günter Schwaiger.

²⁹ Pour une analyse plus détaillée, voir O. Bottois, « Tom Lavin et la guerre civile espagnole : l'art pour se souvenir », dans *Sociétés et Représentations*, n° 33, Printemps 2012, Publications de la Sorbonne, p. 35-47.

³⁰ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit..

Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de... (dans celle de l'espace) ? Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de substitution. Quelque chose qui *était* présent et ne l'est plus est *maintenant* représenté. À la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici *présent* un donné, *ici* : image ? Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substitution s'opère d'un autre de cet autre, à sa place. [...] Tel serait le premier effet de la représentation en général. Tel serait le «primitif» de la représentation comme effet : présenter l'absent...³¹

À travers les vidéos qu'elle diffuse et le déplacement qu'elle opère, l'installation-vidéo de Lavin et Schwaiger présente à nouveau dans le temps – après l'exhumation des corps – et dans l'espace – dans un lieu d'exposition – la terre issue de la fosse commune, qui représente la carte de l'Espagne³². De ce point de vue, il s'agit de « présenter l'absent », de rendre présente, à travers la terre, la fosse absente pour faire sentir le manque de visibilité des corps, eux-mêmes absents de l'espace d'exposition. Il s'agit bien d'une recréation, d'une re-présentation de ce qui est soustrait aux regards. La vidéo-installation manifeste l'absence de visibilité des victimes jetées dans les fosses commune de façon double. Avec la vidéo, elle montre les restes des corps cachés au moment où ils sont déterrés. Avec la carte, elle rend tangible cette absence en recréant symboliquement une Espagne devenue une immense fosse commune, où l'on marche sur des corps invisibles. Dans le contexte d'une pratique artistique, la terre issue d'une fosse commune arrangée de façon à reproduire la carte de l'Espagne vaut pour toutes les fosses communes espagnoles. Se pose ainsi la question de la réception et du lieu d'exposition : contrairement à l'intervention *in situ* de Rubio Infante dans *La luz se propaga en el vacío, Fosa común* est présentée dans des espaces consacrés à l'art, dans un lieu où le public se déplace pour voir, pour (re)découvrir une réalité qui est peut-être tangible à quelques mètres de lieux qu'ils fréquentent ou par lesquels ils passent. Si certaines personnes ont refusé de marcher sur la carte réalisée par Lavin, ceux qui ont accepté semblent l'avoir fait avec un grand respect. Pourtant, le propos de la vidéo-installation est aussi de donner à comprendre que l'Espagne peut-être perçue symboliquement comme une immense et effroyable fosse commune sur laquelle marchent quotidiennement les Espagnols.

Virginia Villaplana est l'auteur d'*El instante de la memoria. Narrar la historia – L'instant de la mémoire. Narrer l'histoire*. Ce vaste projet se construit en trois phases :

³¹ L. Marin, *Des Pouvoirs de l'image. Gloses* [1993], Paris, Seuil, 2012, p. 10-11.

³² Dans son ouvrage, L. Marin concentre son attention sur le portrait écrit et pictural pour analyser le pouvoir de la représentation comme présence de l'absent. Néanmoins, dès son introduction, il confère également cette valeur à la « représentation en général », comme en témoigne la citation donnée. En outre, il précise que la représentation implique un déplacement dans le temps ou dans l'espace, qu'elle peut être substitution à quelque chose qui a été, mais n'est plus, ou à quelque chose qui est ailleurs. Ainsi, en conservant la définition première donnée par le philosophe, et en la déplaçant dans le cadre de notre réflexion, nous ne croyons pas trahir la pensée de l'auteur.

réflexion avec des Espagnols autour d'images extraites d'albums de familles d'individus nés dans les années 1970-1980, exposition de photographies de la fosse commune du cimetière de Valence et présentation d'un cycle de vidéos documentaires et de conférences consacrées à la transition espagnole. Ce projet a notamment été présenté au Museo Reina Sofia de Madrid et à la galerie madrilène Off Limits. Il a également donné lieu à la publication d'un livre³³. Le second volet de cette création polymorphe [fig. 4], anciennement intitulée *Lugares de memoria. La exhumación de la infamia*, est une réflexion sur la mémoire des victimes du franquisme. Villaplana y développe une série de photographies de la fosse commune du cimetière de Valence, où gisent des corps de républicains assassinés lors d'exécutions franquistes. L'artiste enregistre l'absence de visibilité de ces corps pourtant présents. Dans ses photographies, Villaplana semble énoncer le fait dans toute sa nudité : ci-gît le corps des victimes de la répression orchestrée par Franco. Or, une telle énonciation n'est pas neutre et ouvre une réflexion de fond sur l'histoire, sur son déroulement comme sur sa narration³⁴. La série de l'artiste est mise au service de la volonté de ne pas oublier, de signifier la présence de cette absence : les corps sont là, mais interdits au regard.

Le principe même du souvenir consiste à ramener au présent une chose passée, à rendre présent une chose absente, qui a été mais qui n'est plus. En photographiant cet hypogée, en désignant ce lieu sans événements perceptibles, Villaplana fait acte de mémoire, d'une mémoire militante. L'artiste photographie, outre le non lieu de la sépulture qu'est la fosse commune – pas de stèle, pas de nom, pas d'individualité dans la mort –, l'absence dans l'image, alors même que l'image peut être ce qui vient remplir le vide laissé. Villaplana crée la trace absente du charnier, un support pour la mémoire. Là, un redoublement opère. D'une part, il y a la mise en place d'un mode narratif, le récit photographique. D'autre part, il y a l'usage de la photographie qui enregistrerait le réel tel un témoin, l'image acquérant ainsi une valeur documentaire. Ce dernier aspect existe peut-être malgré l'artiste, mais il est inévitable dans le traitement d'un sujet historique auquel la mémoire officielle tarderait à faire place. Roland Barthes rappelle que l'argument propre à la photographie revient à scander le « ça a été là »³⁵. Ailleurs, le sémiologue fustige le récit historique référentiel du « cela s'est passé comme cela »³⁶. Entre ces deux pôles de l'écriture, les photographies de Villaplana désignent l'aujourd'hui et construisent son regard dans un triple mouvement : cela s'est passé ainsi puisque ces corps sont là, mais ils sont aujourd'hui invisibles, comment cela sera-t-il demain ? La mairie de Valence voulut construire de nouvelles niches sur cette fosse commune, mais

³³ V. Villaplana Ruiz, *El Instante de la memoria. Una novela documental*, Madrid, Off Limits Edición, 2010.

³⁴ P. de Llano, « El arte hurga en la memoria », dans *El País*, 2 mars 2010, p. 6 : « “No es un proyecto sobre la historia, sino sobre las maneras de contar la historia”», affirme Villaplana. »

³⁵ R. Barthes, *La Chambre Claire* [1980], Paris, Seuil, 2005.

³⁶ J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 2008, p. 206-207.

y renonça après avoir été l'objet d'une dénonciation de la part de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique³⁷. De telles péripéties donnent corps à l'oubli dans lequel semble inéluctablement tomber ce lieu de mémoire. À travers ses photographies, Villaplana prend le spectateur à témoin : voilà ce qu'il reste de ce qui a été et voilà vers quel effacement glisse la trace de ce qu'il s'est passé. Ce triple mouvement en prise avec le passé, le présent et le futur n'est pas sans rappeler celui énoncé par Saint Augustin³⁸. Rien n'indique dans la photographie qu'il s'agit là d'une fosse commune. En cela, la rhétorique du souvenir et du manque fonctionne sans autre narrativité que celle de la perceptibilité de l'absence. Absence de croix, de plaques commémoratives, d'une indication quelconque. Le lieu de mémoire, exclu de l'aire de reconnaissance institutionnelle, est exposé au danger de devenir le non lieu d'un non événement. C'est contre cet état de fait que lutte l'artiste œuvrant pour interroger la manière dont se raconte l'histoire et pour re-situer ces corps oubliés, pour donner appui au souvenir, pour qu'il fasse ou refasse mémoire.

D'autres artistes travaillent sur les fosses communes de la guerre civile et du franquisme en interrogeant la mémoire et l'écriture de l'histoire. On peut penser à *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007-2008) de Francesc Torres, travail de documentation historique de l'excavation d'une fosse commune de Villamayor de los Montes, pour lequel l'artiste a photographié l'exhumation des quarante six corps des victimes exécutées par les franquistes le 24 septembre 1936, les objets trouvés dans la fosse ou encore le moment de la restitution des ossements aux familles des victimes. On peut aussi penser à *Donde habita el recuerdo* de Clemente Bernard ou encore à *Socius* d'Adrián Alemán. Les fosses communes ont inspiré de nombreux artistes, témoignant par là de l'importance que revêt cette réalité en Espagne. Le sujet n'est donc pas épuisé et pourrait faire l'objet d'une étude à part entière.

Rubio Infante, Lavin et Villaplana, convergent en un point essentiel : la volonté de rendre leur dignité aux victimes de la Guerre d'Espagne et du franquisme en donnant à voir l'absence qu'ils supposent dans la mémoire espagnole. Sur le plan symbolique, cette volonté peut être associée à une forme de mise en sépulture. Or, l'écriture même de l'histoire a pu être assimilée à une mise en sépulture :

La mort signe en quelque sorte l'absent de l'histoire. L'absent au discours historiographique. À première vue, la représentation du passé comme royaume des morts paraît

³⁷ P. de Llano, « El arte hurga en la memoria », dans *El País*, *op. cit.*, p. 6.

³⁸ J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 33 : « Saint Augustin a exprimé d'une manière profonde ce système des trois visées temporelles en disant que nous ne vivons que dans le présent, mais que ce présent a plusieurs dimensions, «le présent des choses passées, le présent des choses présentes, le présent des choses futures». Rappelons que le passé ne se manifeste dans le présent que comme *impression* laissée par le passé et non en tant que passé ramené véritablement au présent (S. Michonneau, « ¿ Lugares de memoria o memoria de los lugares ? » dans J. Canal y J. Moreno Luzón (eds), *Historia cultural de la política contemporánea*, *op. cit.*, p. 155).

condamner l'histoire à n'offrir à la lecture qu'un théâtre d'ombres, agitées par des survivants en sursis de mise à mort. Reste une issue : tenir l'opération historiographique pour l'équivalent scripturaire du rite social de la mise au tombeau, de la sépulture [...] Ce geste n'est pas ponctuel ; il ne se limite pas au moment de l'ensevelissement ; la sépulture demeure, parce que demeure le geste d'ensevelir ; son trajet est celui même du deuil qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu. La sépulture comme lieu matériel devient ainsi la marque durable du deuil, l'aide-mémoire du geste de sépulture³⁹.

Ainsi, l'inscription de la mémoire historique dans le champ artistique instaure un dialogue entre la pratique de l'art et l'écriture de l'histoire, le travail de l'historien. Toutefois, les modes opératoires et les champs d'intervention diffèrent sous bien des aspects. Les poétiques mises en œuvre par les artistes débordent, par le truchement de la subjectivité et des procédés de mise en lumière, le travail de l'historien. Ils entrent dans la sphère de l'histoire et de la mémoire par une voie sensible, militante, en développant la force d'effet propre à la représentation.

ARCHIVES ET TÉMOIGNAGES : PAR-DELÀ LA VALEUR DOCUMENTAIRE

Pour sa part, Jorge Barbi photographie des lieux où s'arrêtèrent les *paseos* forcés de nombreux individus durant la Guerre d'Espagne. Il a pris ses premières photographies en 2005, après deux ans d'investigations au cours desquelles il fut aidé par des membres de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique. Il a ensuite parcouru deux fois la péninsule, en 2006, puis en 2007. L'ensemble de ses clichés est réuni sous le titre évocateur *El final aquí – La fin ici* – [fig. 5, 6] et a été conçu par l'artiste comme « une approche «poétique» de la tragédie des fusillés » par les forces franquistes⁴⁰.

Dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Ricœur parle de la «réeffectuation» du passé dans le cadre du travail de l'historien⁴¹, dont l'une des tâches est de reconstituer les possibles horizons d'attente politiques, économiques ou culturels à un moment donné de l'histoire. La «réeffectuation» du passé mise en œuvre par le photographe appartient à un autre genre, bien qu'elle partage avec le programme de l'historien la dimension spéculative propre à toute forme de reconstruction. Barbi se limite à refaire une partie du chemin des victimes assassinées lors de ces *paseos*, pour atteindre le dernier paysage vu par les exécutés. Son parcours s'achève sur une vue plus poétique. La démarche du photographe ne procède pas de l'analyse critique propre à l'écriture de l'histoire. Si l'auteur n'apportait aucune information, en l'absence du titre évocateur et des explications du photographe, on ignorerait le drame dont ces paysages ont pu être le théâtre. Barbi met le spectateur face à l'étrangeté non pas de l'histoire, mais de la façon dont l'homme

³⁹ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 476.

⁴⁰ Correspondance avec l'artiste, 11 mars 2013.

⁴¹ P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 496-498.

peut charger émotionnellement, intellectuellement, un lieu, un paysage naturel⁴². À propos des lieux de mémoire, Ricoeur écrit :

Ainsi les «choses» souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu. C'est en effet à ce niveau primordial que se constitue le phénomène des «lieux de mémoire», avant qu'ils deviennent une référence pour la connaissance historique. Ces lieux de mémoire fonctionnent principalement à la façon des *reminders*, des indices de rappel, offrant tour à tour appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte. Les lieux «demeurent» comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents...⁴³.

336

Les photographies de Barbi mettent en jeu la possibilité d'empathie et d'abstraction qui permet au spectateur, informé des assassinats perpétrés sur ces sites, d'envisager, d'appréhender différemment ces paysages. Le photographe, dans le texte accompagnant cette série, se souvient des croix dessinées par des individus sur la terre à l'emplacement où finirent les *paseos*. Croix effacées par certains, puis dessinées à nouveau par d'autres. À regarder ces clichés de paysages, rien ne laisse supposer l'horreur qui s'y déroula. Néanmoins, la volonté de mémoire peut déborder l'histoire, pour charger, investir littéralement des lieux, qu'on ne peut ensuite plus regarder avec la seule délectation esthétique. Difficile de ne pas voir dans ce projet la genèse de nouveaux lieux de mémoire⁴⁴. Paradoxalement, l'insignifiance des hommes – et de leurs crimes, ce qui résulte d'une violence indescriptible – s'affirme devant ces paysages immuables, témoins de la barbarie des hommes, mais aussi de leur fugacité. Si ces paysages ont sans doute connu des transformations naturelles ou de la main de l'homme, ils n'en demeurent pas moins des lieux chargés d'histoire. Barbi montre ce qui ne se voit pas. L'artiste insuffle une dimension poétique qui porte à une réflexion générale, sensible. Il ne s'agit pas de constituer une typologie des sites où s'arrêtèrent les *paseos* forcés. À cet

⁴² L'artiste lui-même revendique cette dimension : « Les lieux ne sont témoins de rien, les lieux ne nous voient pas, nous les recréons nous-mêmes, nous nous approprions leur temps durable, leurs lents changements, leur majestueuse indifférence envers notre fugace devenir » (<http://www.jorgebarbi.com/pdf/final.pdf>).

⁴³ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 49.

⁴⁴ P. Nora (eds), *Les Lieux de mémoire* [1984], I La République, Paris, Gallimard, 1992, p XXXIV-XXXV : « Les lieux de mémoire appartiennent aux deux règnes, c'est ce qui fait leur intérêt, mais aussi leur complexité : simples et ambigus, naturels et artificiels, immédiatement offerts à l'expérience la plus sensible et, en même temps, relevant de l'élaboration la plus abstraite. Ils sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers. [...] Au départ, il faut qu'il y ait volonté de mémoire. [...] Que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d'histoire. En revanche, il est clair que si l'histoire, le temps, le changement n'intervenaient pas, il faudrait se contenter d'un simple historique des mémoriaux. [...] Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour – l'or est la seule mémoire de l'argent – enfermer le maximum de sens dans un minimum de signes... ».

égard, il est intéressant de constater comment la photographie artistique déborde ici ce qu'elle a pu supposer, selon Jacques Le Goff, pour la mémoire et l'histoire :

Parmi les manifestations importantes ou significatives de la mémoire collective, je retiendrai l'apparition au XIX^e et au début du XX^e siècle de deux phénomènes. Le premier c'est, au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'érection de monuments aux morts [...]. Le second, c'est la photographie qui bouleverse la mémoire : elle la multiplie et la démocratise, lui donne une précision, une vérité dans la mémoire visuelle jamais atteinte auparavant, permet de garder la mémoire du temps et de l'évolution chronologique.⁴⁵

L'effet produit par les clichés de Barbi ne relève ni d'une précision ni d'une vérité dans la mémoire visuelle. L'artiste lui-même affirme son identification avec les disparus et la révulsion que lui inspirent les bourreaux⁴⁶. D'une certaine manière, il n'y a pas de valeur documentaire possible pour ces photographies de paysages. Si elles touchent, c'est précisément en ce qu'elles ne disent rien. Elles ne laissent qu'imaginer ce que pourraient avoir vu, dans leur dernier regard, ces hommes assassinés au milieu de paysages silencieux.

En 2002, au terme de deux années de réflexion, Marta de Gonzalo et Publio Pérez Prieto réalisent *Más muertas vivas que nunca*⁴⁷ – *Plus mortes vivantes que jamais* [fig. 7]. Leur but est d'interroger le rapport de l'Espagne à son passé⁴⁸. Le dispositif est le suivant : le spectateur s'installe sur un siège avec son intégré, en face duquel une vidéo est diffusée. On y voit les images d'une femme, à laquelle se substitue à certains moments une enfant, se faisant coiffer par une autre femme. La mise en scène s'inspire du tableau d'Edgar Degas intitulé *La coiffure*, dont il reprend l'agencement des figures et les couleurs dominées par des tons rouges. Au cours du visionnage de cette vidéo, des documents visuels d'archives s'intercalent ça et là. On distingue des vues aériennes d'une arène, des photographies du bâtiment abandonné, ou encore des photogrammes de René Brut montrant des cadavres dans le cimetière de Badajoz, situé à quelques centaines de mètres de la *plaza de toros*. Les photogrammes de Brut, extraits de son film *Visions d'Espagne*, constituerait « un document visuel unique sur les événements tragiques d'août 1936 »⁴⁹. Toutes ces images insérées comme en filigrane, sont liées à un terrible événement survenu en août 1936 dans les arènes de Badajoz : rassemblés dans l'enceinte de la *plaza de toros*, des centaines de républicains furent exécutés par les franquistes. Dans la vidéo, on voit également les images de la destruction des arènes,

⁴⁵ J. Le Goff, *Histoire et Mémoire*, op. cit., p. 161.

⁴⁶ Correspondance avec l'artiste, 11 mars 2013.

⁴⁷ Installation présentée au Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz.

⁴⁸ *Más muertas vivas que nunca*, J. A. Álvarez Reyes (eds), Badajoz, Edición del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, 2002, p. 27.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 61.

photographiée par les deux artistes⁵⁰ : la fragilité des lieux de mémoire se fait ainsi patente et actualise la valeur du projet imaginé par Gonzalo et Pérez Prieto. À propos de cette installation, Juan Antonio Álvarez Reyes parle de « réparation symbolique de ce qui est passé sous silence »⁵¹, pointant ainsi la dimension militante de cette création.

Tout au long du montage, on entend la voix d'une femme, d'une femme assassinée lors de ce massacre. Les deux artistes inventent un témoignage impossible puisque cette femme s'adresse au spectateur depuis l'au-delà. Le discours poétique entendu par le spectateur a été écrit par Gonzalo et Pérez Prieto en référence au *Todesfuge* de Paul Celan⁵². L'usage d'une voix fictive permet de faire ressurgir de l'oubli un récit, une mémoire que l'on ne saurait raviver autrement. Il s'agit de combler un vide, de mettre en scène un hors témoignage, mêlé de « réel » à travers l'utilisation d'images d'archives. L'installation des deux artistes se construit contre une forme de nocivité attribuée à l'image documentaire ou au monument commémoratif, qui réduiraient l'individu à l'anonymat, à un témoignage dont la valeur serait avant tout, et en dernière instance, documentaire. Le pouvoir de l'imagination est convoqué pour restituer la singularité, l'individualité et l'intimité d'une voix. Dans *Más muertas vivas que nunca*, le souvenir est fiction parce qu'il n'a pas d'autre moyen d'exister. La distinction opérée par Ricoeur entre image-imagination de ce qui est présent mais n'a pas été et image-mémoire de ce qui est présent mais a été⁵³, essentielle à l'écriture de l'histoire, est intentionnellement brouillée, annulée par Gonzalo et Pérez Prieto. Pourtant, ce témoignage est crédible, il ne semble pas insensé. L'interférence est saisissante, car elle met à mal le témoignage dans sa valeur de mémoire déclarative vouée à devenir preuve documentaire dans le travail de l'historien⁵⁴. Ici, on ne peut même pas questionner la véracité du témoignage, que l'on sait factice. Il n'y a pas d'entrée en document, pas de science historique. Pourquoi cette reprise dans le champ artistique du processus de l'écriture de l'histoire ? Parce que la mémoire excède l'écriture de l'histoire, lui résiste :

Arrivés à ce point extrême de réduction historiographique de la mémoire, nous avons fait entendre la protestation dans laquelle se réfugie la puissance d'attestation de la mémoire concernant le passé. L'histoire peut élargir, compléter, corriger, voire réfuter le témoignage de la mémoire sur le passé, elle ne saurait l'abolir. [...]. Que quelque chose soit effectivement arrivé, c'est la croyance antéprédictive – et même prénarrative – sur laquelle repose la reconnaissance des images du passé et le témoignage oral. À cet égard, les événements, tels la Shoah et les grands crimes du XX^e siècle, situés aux limites de la

⁵⁰ Correspondance avec les artistes, 17 avril 2013.

⁵¹ J. A. Álvarez Reyes, « Fantasmas del pasado que operan en el presente », dans *Más muertas vivas que nunca*, J. A. Álvarez Reyes (eds), *op. cit.*, p. 7.

⁵² Correspondance avec les artistes, 17 avril 2013.

⁵³ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op. cit.*, p. 53-54.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 201 : « Avec le témoignage s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et le document et s'achève sur la preuve documentaire ».

représentation, se dressant au nom de tous les événements qui ont laissé leur empreinte traumatisante sur les coeurs et sur les corps : ils protestent qu'ils ont été et à ce titre ils demandent à être dits, racontés, compris.⁵⁵

Ce qui frappe en l'espèce, c'est le recours au souvenir fictif d'un événement historique manifesté par des images d'archives. L'enjeu est d'excéder la froideur de l'écriture de l'histoire et d'interroger l'importance de la narration, du récit⁵⁶. S'ils se sont appuyés sur le travail d'historiens et sur des témoignages, les deux artistes n'ont pas voulu renoncer à « la poétique comme langage »⁵⁷. L'ouverture sur une forme d'empathie, autorisée par la démarche artistique, s'avance sur le chemin de la mémoire historique par un accès presque interdit à l'historien, tout en utilisant deux de ses principaux outils : l'archive et le témoignage. Gonzalo et Pérez Prieto opèrent eux-mêmes une distinction entre art et histoire, sans renoncer à la dimension critique propre à la création artistique :

L'art parle depuis un autre lieu que l'histoire, un lieu peut-être moins clair, mais capable de toucher autrement. Notre travail était celui de la poétique. [...] Nous sommes convaincus que l'art est porteur d'une potentialité critique sur les autres discours.⁵⁸

Toutefois, cet usage artistique du document historique ne recourt pas nécessairement à l'imagination ou à l'empathie. Avec son *Museo de la Defensa de Madrid* (2007) – *Musée de la Défense de Madrid* – [fig. 8], Lavin rend hommage aux résistants républicains madrilènes de la première heure. Il fait connaître cet aspect de la guerre civile, méconnu du grand public. Constituer un Musée n'est pas un geste innocent. Lavin entre ainsi en conflit avec les institutions muséales existantes dans la mesure où son projet désigne ouvertement un manque. Ce manque, c'est un aspect de l'histoire espagnole que l'institution Musée ne prend pas en charge, n'intègre pas au récit officiel qu'elle met en place. En outre, l'appellation musée confère une autorité aux objets présentés et au discours élaboré par l'artiste. Constitué d'ouvrages consacrés à la Guerre d'Espagne, d'obus ou de pièces de monnaie de l'époque, ce projet a pris la forme d'un Musée ambulant, chariot dépliable transporté par l'artiste dans différents lieux symboliques de la résistance madrilène. Lavin décrit ainsi son *Museo de la Defensa de Madrid* :

Un objet de nature sculpturale, mais qui s'active seulement comme une performance, et que les gens puissent interpréter autant dans sa dimension artistique que politique. Cela assumait la précarité de la mémoire historique espagnole dans un objet difficile à classer.⁵⁹

⁵⁵ *Ibidem*, p. 647-648.

⁵⁶ Correspondance avec les artistes, 17 avril 2013.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ A. García Castro, T. Ruiz-Rivas, « La terre sous les pieds. Entretien sur l'installation «Fosse commune» et la question des disparus de la guerre civile espagnole », *Cultures & Conflits*, n° 71, automne 2008, mis en ligne le 5 février 2009.

Le panneau symbolisant le Musée, réalisé par María María Acha, a également été pensé en fonction d'un document historique : l'artiste s'est inspirée d'une affiche d'époque représentant la Plaza de Cibeles menacée par l'aviation nazie.

À partir du même monument, Fernando Sánchez Castillo a réalisé en 2006 sa maquette intitulée *Cibeles*⁶⁰. L'œuvre reproduit la célèbre place madrilène telle qu'elle se présentait une fois mise en place la protection conçue par les républicains durant la guerre civile espagnole. Le format de la maquette renvoie à la vision réduite et objectivée de la situation de la Plaza de Cibeles durant la Guerre d'Espagne, telle qu'on pourrait la voir dans un musée. L'artiste semble avoir conçu sa création comme un rappel du rôle joué par les artistes fidèles à la République dans la préservation de monuments artistiques espagnols au moment du conflit⁶¹. Pourtant, une autre lecture semble possible. Déplacée dans le champ artistique, cette reconstruction en miniature invite à interroger la valeur de la restitution froide, quoique ludique, d'un aspect symboliquement fort de la résistance à Franco. La reprise d'un tel langage pourrait s'inscrire dans une réflexion sur l'entrée des œuvres au musée, souvent synonyme d'une neutralisation de leur capacité de subversion. L'œuvre y est, d'une certaine façon, domestiquée, perdue parmi d'autres créations. Elle est alors réduite à la seule condition d'œuvre d'art, dans la mesure où elle est extraite de son contexte social, historique, politique. Ainsi, la question de la mémoire historique se poserait de façon double et paradoxale, partagée entre la nécessité de se souvenir et le risque de voir une mémoire encore vive s'institutionnaliser et perdre sa capacité critique et subversive.

LE LEGS FRANQUISTE, LES MÉMOIRES EN JEU

Outre l'usage de certains outils, les artistes partagent avec les historiens de nombreuses préoccupations, comme l'héritage laissé par Franco à l'Espagne. Néanmoins, la nature de leur pratique permet aux artistes d'appréhender différemment ces questions. Une partie importante du travail de Sánchez Castillo aborde les écueils rencontrés par les Espagnols dans leur gestion du legs franquiste. Dans *Pacto de Madrid* (2003) – *Pacte de Madrid* –, l'artiste a placé une statue équestre du dictateur dans un trou rempli de sable. Le titre se réfère aux accords signés en 1953 entre l'Espagne et les États-Unis :

en échange du feu vert pour la construction et l'utilisation de bases militaires sur le sol espagnol, les États-Unis offraient un appui militaire et économique limité. [...] Toutefois, l'importance politique et symbolique de ces accords était grande, puisqu'ils

⁶⁰ L'œuvre fut notamment présentée en 2011 à l'occasion de l'exposition *Monumentos Ciegos* à l'Espacio Contemporáneo Archivo de Toledo. D'autres maquettes de l'artiste, représentant également des monuments protégés par les républicains, étaient exposées aux côtés de *Cibeles*.

⁶¹ <http://www.latribunadetoledo.es/noticia.cfm/Vivir/20111017/ecat/muestra/caparazones/arte/guerra/8768DE61-E4AE-E66B-486B90BB8F10E868>

resitaient l'Espagne dans la carte des nations occidentales comme un rempart contre le communisme.⁶²

L'idée directrice du travail de Sánchez Castillo consiste à désorienter le spectateur, à perturber son appréhension des vestiges de la dictature. Face à cette statue à demi recouverte, difficile de déterminer s'il s'agit d'un geste d'ensevelissement ou de déterrement apparenté à une fouille archéologique. L'artiste met en lumière la façon dont l'Espagne post-franquiste semble parfois considérer la dictature comme un passé lointain, presque étranger. Selon Aguilar Fernández, cet aspect vaut particulièrement dans le cadre du souvenir des atrocités commises par le régime⁶³. Avec *Pacto de Madrid*, Sánchez Castillo interroge le rapport de l'Espagne à son passé dictatorial et à la figure de Franco. Ses préoccupations sont semblables à celles de l'historien, dont l'intérêt porte aussi sur l'histoire en train de se faire et de s'écrire. L'artiste ouvre une réflexion sur la nature du legs franquiste : s'agit-il d'un héritage dont rien ne peut être sauvé ? S'agit-il d'un présent qu'il convient d'enterrer ? Ou s'agit-il d'un passé lointain qu'il serait possible d'étudier avec la distance d'un archéologue ?

Plus récemment, dans *El síndrome Guernica* (2012) – *Le syndrome de Guernica* –, l'artiste a démantelé l'ancien yacht du dictateur, connu sous le nom d'Azor. Sánchez Castillo a acheté l'embarcation en 2011 et l'a exposée l'année suivante au Matadero de Madrid, sous la forme d'un prisme composé de morceaux compressés du bateau. Cette étonnante sculpture engage à méditer sur la difficulté de l'Espagne à affronter le legs du franquisme, y compris dans ses manifestations les plus matérielles – telles que les monuments ou les divers objets à charge symbolique forte. Outre l'omniprésence de la figure de Franco, cette œuvre pointe « l'intégration de la nostalgie, du souvenir historique dans le monde de l'économie »⁶⁴. L'artiste rejoint ici l'historien dans sa préoccupation de la gestion et de l'usage du passé. Néanmoins, son champ d'action s'en écarte, dans la mesure où *El síndrome de Guernica* suppose une interaction, une interférence avec la gestion des vestiges du franquisme. Là où la position de l'historien exige un retrait, la distance nécessaire à l'analyse, Sánchez Castillo intervient directement sur l'objet de sa réflexion.

Avec *Always Franco* (2012) [fig. 9], Eugenio Merino signe un travail également consacré à la figure du dictateur et à la place qu'il occupe dans la société espagnole contemporaine. L'œuvre est une sculpture de Franco placée dans un réfrigérateur dont le logo,

⁶² M. Yusta, « La construction de l'État franquiste », dans J. Canal (eds), *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, op. cit., p. 224.

⁶³ P. Aguilar Fernández, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, op. cit., p. 472-473 : « Resulta sorprendente que en España, al hablar en las dos últimas décadas de fosas comunes, desaparecidos, niños secuestados y delitos imprescriptibles que debían ser objeto de persecución judicial, hayamos tendido a considerar que nos estábamos refiriendo a casos distantes y ajenos. »

⁶⁴ <http://www.vimeo.com/36740814>.

associé au titre, se réfère à la marque Coca-Cola. Pour l'artiste, « Franco [...] n'a pas disparu. Il est plus à la mode que jamais avec la Loi de Mémoire Historique, Garzón et le Dictionnaire Biographique Espagnol [...]. Franco dans un réfrigérateur, c'est l'image de sa permanence dans nos esprits »⁶⁵. Si cette dimension s'impose au spectateur, il nous semble que l'œuvre est porteuse d'un aspect plus équivoque, qui prend corps dans l'association du dictateur à un produit de consommation de masse.

La vague mémorielle qui agite l'Espagne depuis plus d'une décennie répond à un besoin d'une partie de la population espagnole d'obtenir la reconnaissance des victimes de la guerre civile et du franquisme. Néanmoins, la multiplication des centres – tant sur le plan géographique que numérique – de revendications d'une mémoire qui serait oubliée ou négligée, n'est pas sans danger. Pour de nombreux historiens, le foisonnement mémoriel pourrait conduire à voir la mémoire se substituer à l'histoire ou n'être qu'un outil pour des stratégies politiques actuelles⁶⁶. Les mythes prendraient alors le pas sur la connaissance possible des événements passés, nourrissants ainsi des débats ou des intérêts étrangers, d'une part au besoin des victimes ou de leurs proches, et d'autre part à la connaissance du passé. Par ailleurs, le risque d'une forme de banalisation de la mémoire des victimes du coup d'État franquiste existe également. La multiplication des références à la Guerre d'Espagne dans l'œuvre du peintre Oscar Seco peut, par exemple, laisser une telle impression. L'artiste, dans une esthétique marquée par le *pop art*, mêle des personnages de *comics* à des scènes tirées de la guerre civile ou de célèbres affiches d'époque. Cette pratique présente l'intérêt d'interroger l'héritage du *pop art* tel qu'il fut assimilé en Espagne, notamment par *Equipo Crónica*. Toutefois, la répétition, le caractère ludique de ces œuvres n'est pas sans péril : ils risquent d'associer le souvenir visuel de la guerre à un divertissement, voire même de créer ou nourrir une mémoire-spectacle, c'est-à-dire une mémoire événementielle, évidée de tout contenu critique, réduite à une forme, à une esthétique pure, là où loge le mythe d'une mémoire exempte d'idéologie.

L'inquiétude d'un « trop plein », d'une saturation de la mémoire⁶⁷, est également exprimée par Tzvetan Todorov dans *Les Abus de la mémoire*⁶⁸. L'auteur y soulève la question d'un excès conduisant à l'oubli. Il rappelle l'importance des usages de la mémoire et analyse les dangers du développement d'un culte de la mémoire, pointant la menace

⁶⁵ http://www.cultura.elpais.com/cultura/2012/02/13/actualidad/1329163264_681831.html

⁶⁶ Les réserves face aux conséquences de l'omniprésence de la mémoire sont perceptibles chez de nombreux historiens. On peut citer P. Nora (P. Nora (eds), *Les lieux de mémoire*, III Les France, Paris, Gallimard, 1992, p. 977-1012) pour la France et M. Pérez Ledesma (M. Pérez Ledesma, « La Guerra Civil y la Historiografía : no fue posible el acuerdo », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 101-133) pour l'Espagne.

⁶⁷ C. Molinero, « *¿ Memoria de la represión o memoria del franquismo ?* », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 219.

⁶⁸ T. Todorov, *Les Abus de la mémoire* [1995], Paris, Arléa, 1998.

d'un acte de remémoration non plus libérateur mais empêchant⁶⁹. Ce dernier aspect constitue un prisme de lecture intéressant pour des œuvres comme *Always Franco* ou *Punching Franco* [fig. 10]. Dans *Always Franco*, en présentant une sculpture de Franco enfermée dans un réfrigérateur, Merino donne corps à l'omniprésence du dictateur dans la société espagnole. Il manifeste la façon dont la figure du *Caudillo* pèse parfois sur les mentalités espagnoles et les empêche d'avancer. Le regard tourné vers un passé polémique qu'elle n'assume pas pleinement, l'Espagne échoue à asseoir les fondements d'une mémoire collective apaisée et à concentrer ses efforts sur la construction de son avenir. Dans *Punching Franco*, en substituant la figure du dictateur au sac dans lequel on frappe, Merino propose une œuvre non dénuée d'ambiguïté. Au premier regard, le spectateur perçoit la matérialisation du désir d'une partie de la société espagnole de régler ses comptes avec la dictature, de pouvoir réclamer justice. Néanmoins, de notre point de vue et dans la perspective ouverte par Todorov, *Punching Franco* peut également être perçu comme le signe d'une société qui risquerait de pratiquer un acte de remémoration empêchant, en attribuant par exemple à Franco la responsabilité de tous les maux du pays.

Les œuvres de Sánchez Castillo ou d'Eugenio Merino, via des modalités distinctes, questionnent ainsi l'histoire telle qu'elle est en train de s'écrire. À l'interrogation soulevée par Nora ou Todorov – quel usage fait-on de la mémoire ? –, ces artistes répondent par l'action, par des interventions dans le champs de la mémoire. En 2012, la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO), proposait des œuvres en relation avec la dictature franquiste, contrairement à l'édition de l'année suivante. Dans un contexte où de nombreux auteurs évoquent une mémoire saturée, une tendance générale au culte de la mémoire, on pourrait penser que cette évolution incombe à une vague mémorielle qui s'épuiserait ou à un effet de mode qui s'essoufflerait. Or, nous l'avons montré, la nécessité de se souvenir s'explique davantage par la difficulté avec laquelle l'héritage franquiste est appréhendé en Espagne. Les artistes interrogés témoignent d'un intérêt profond pour la question de la mémoire historique et ne cèdent pas un hypothétique effet de mode. De ce point de vue, le témoignage de Rubio Infante est intéressant. À ses yeux, l'absence d'œuvres corrélées à la dictature durant l'ARCO 2013 n'est pas le fruit d'une mode passée. Elle est plutôt le résultat des écueils rencontrés par les artistes, à l'image d'un Merino poursuivi en justice par la Fondation Francisco Franco pour son œuvre *Always Franco*. Poursuites qui ont donné lieu à une réaction de solidarité de la part de nombreux artistes – Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Torres, etc. – et qui a pris la forme d'une exposition collective intitulée *Contra Franco – Contre Franco*. Encore une fois, c'est dans le champs de l'action que se situent les artistes quand ils font face à l'héritage laissé par Franco.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 13, p. 23-33 et p. 51-61.

LA PRATIQUE DE L'ART, L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

À travers les différentes façons dont des artistes espagnols abordent le thème de la mémoire historique de la guerre civile et la dictature, des poétiques se dessinent. Poétiques de la mémoire, de la vie, si on considère avec Nora que « la mémoire est la vie »⁷⁰ et qu'elle s'oppose à l'histoire. Poétiques caractérisées par une esthétique de l'absence, d'une absence rendue sensible. Poétiques qui œuvreraient pour la mémoire des victimes de la guerre civile espagnole et du franquisme, en dialoguant avec l'écriture de l'histoire, en détournant ses outils, pour ne pas risquer de réduire la mémoire des victimes à un savoir froidement objectivé. Au moyen d'une appréhension poétique d'événements dramatiques, c'est le vécu sensible d'une histoire certes en partie écrite, mais encore vive, que ces artistes mettent en jeu.

La loi dite de Mémoire Historique votée en Espagne en 2007, a pu être perçue comme un point d'inflexion qui marquerait le passage du « deuil et de la reconnaissance du trauma de la répression franquiste » vers « la transmission du souvenir des victimes à coup de monuments, mémoriaux, musées, etc. »⁷¹. Pourtant, il semblerait qu'une partie de la population espagnole se situe encore dans un processus de deuil et de reconnaissance du traumatisme de la répression franquiste. Les avancées dans le domaine de l'histoire ne paraissent pas suffire à apaiser toutes les inquiétudes. Le nombre de fosses communes inexplorées – même s'il existe de nombreux désaccords entre les familles des victimes sur le besoin de déterrer leurs morts⁷² –, l'impossibilité de juger les responsables des exactions du franquisme ou encore les difficultés avec lesquelles la société civile affronte le legs de la dictature, participent sans doute à maintenir vifs ces sentiments d'injustices non réparées. Or, ce sont précisément ces aspects qui sont mis en avant par les artistes étudiés. La production artistique semble assumer, de façon plus sensible et moins « objective », les inquiétudes que certains historiens considèrent être déjà apaisées à travers la production scientifique sur ces sujets⁷³. À la différence de la mémoire critiquée, évaluée, déplacée et finalement consignée par les historiens, les

⁷⁰ P. Nora (eds), *Les Lieux de Mémoire* [1984], I La République, *op. cit.*, p. XIX : « Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de m'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. [...] L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. »

⁷¹ S. Michonneau, « *¿ Lugares de memoria o memoria de los lugares ?* » dans J. Canal y J. Moreno Luzón (eds), *Historia cultural de la política contemporánea*, *op. cit.*, p. 150.

⁷² P. Aguilar Fernández, « La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas », dans S. Juliá (eds), *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 315.

⁷³ On peut relire, à titre d'exemple, l'introduction de S. Juliá dans *Memoria de la guerra y del franquismo*, *op. cit.*, p. 15-26.

artistes semblent se faire l'écho d'une mémoire vécue, d'abord à titre individuel – la plupart se sentent concernés, touchés par cette mémoire à leurs yeux meurtrie – mais aussi à titre collectif, dans la mesure même où ils recueillent, formulent à travers un langage artistique des affects et des perceptions que les historiens abordent en poursuivant d'autres fins.

Ces différences rappellent l'importance des cadres sociaux au sein desquels la mémoire est pensée⁷⁴. Dans le cadre d'une pratique artistique, les possibilités d'empathie, d'humour, d'ironie ou d'engagement permettent aux artistes de donner à voir le monde de façon saisissante. La liberté de l'artiste lui permet aussi de se saisir des ressources de l'historien pour les faire parler différemment, voire même pour les détourner. Entre le geste de Rubio Infante d'illuminer de nuit une vaste fosse commune, la création de nouveaux lieux de mémoires par Barbi, la constitution de traces visuelles par Villaplana, la construction d'un témoignage fictif par Gonzalo et Pérez Prieto, l'usage de documents historiques par Lavin et l'intervention directe de Sánchez Castillo dans le champ de la gestion du legs franquiste, il appert que la pratique artistique, dans son rapport avec la mémoire historique de la guerre civile et du franquisme, instaure un dialogue fructueux et digne d'intérêt avec l'écriture de l'histoire.

De ce point de vue, une comparaison de la création artistique espagnole consacrée à la mémoire historique avec celle d'autres pays qui ont dû ou doivent aussi affronter un passé douloureux – Allemagne, Argentine, Chili, etc. –, serait probablement très enrichissante. La façon dont *Pacto de Madrid* de Sánchez Castillo semble faire écho au *Monument contre le fascisme* (1986) de Joen Gerz et Esther Shalev-Gerz, invite sans aucun doute à explorer une telle piste.

L'intérêt de nombreux artistes pour la mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme témoigne d'une nécessité d'aborder cette mémoire d'un point de vue sensible, subjectif, empirique. Mais il témoigne également du malaise que suppose cette mémoire. Or, face à une telle manifestation de ce malaise, les vœux de Le Goff restent à exaucer :

La mémoire, où puise l'histoire qui l'alimente à son tour, ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir. Faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement des hommes.

Une telle déclaration, celle d'un historien, trouve un écho frappant dans les propos tenus par Rubio Infante, pour qui la mémoire historique doit mener à la construction d'un futur fondé sur la justice sociale⁷⁵. Selon l'artiste, « la fonction de l'art est de contribuer à la construction éthique de l'être humain »⁷⁶. Et, en effet, la pratique de

⁷⁴ M. Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994.

⁷⁵ Correspondance avec l'artiste, 17 avril 2013.

⁷⁶ *Ibidem*.

l'art semble participer à la construction d'une éthique. À travers des formes poétiques et leur dialogue avec le travail de l'historien, les artistes font entendre les voix d'une mémoire vécue, sensible : une mémoire qui déborde et complète l'écriture de l'histoire.

ILLUSTRATIONS



347

Fig. 1 : Paula Rubio Infante, *La luz se propaga en el vacío*.

Photographie noir et blanc de l'intervention de l'artiste au cimetière de Toro (Zamora), le 4 août 2011, entre 21h et 01h. Douze projecteurs de 5 mètres de haut illuminent 1600 m² du cimetière. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 2 : Paula Rubio Infante, *Come mierda*, 2010.

Diptyque photographie, noir et blanc, 150 x 300 cm. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 3 : Tom Lavin [Tomás Ruis-Rivas] et Günter Schwaiger, *Fosse commune*, 2005.
Installation, réalisée notamment avec de la terre issue d'une fosse commune. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 4 : Virginia Villaplana, *El instante de la memoria. Narrar la historia*.
Photographie de la fosse commune du cimetière de Valence. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 5 : Jorge Barbi, *Alcabre*, 2005.

Photographie, 43 x 65 cm. Série *El final aquí*. La reproduction est tirée de Jorge Barbi, *El final, aquí*, Edición del Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2008. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 6: Jorge Barbi, *Baltanás*, 2005.

Photographie, 43 x 65 cm. Série *El final aquí*. La reproduction est tirée de Jorge Barbi, *El final, aquí*, Edición del Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2008. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 7 : Marta de Gonzalo et Publio Perez Rubio, *Más muertas vivas que nunca*, 2002.
Image extraite de la projection vidéo de 7 minutes. Colección MEIAC, Badajoz. Courtoisie des artistes.



Fig. 8 : Tom Lavin [Tomás Ruiz Rivas], *Museo de la Defensa de Madrid*, 2007.
Courtoisie de l'artiste.



Fig. 9 : Eugenio Merino, *Always Franco*, 2012.

Matériaux divers, 200 x 60 x 60 cm. Courtoisie de l'artiste.



Fig. 10 : Eugenio Merino, *Punching Franco*, 2012.

Punching ball, silicone et cheveux humain. Courtoisie de l'artiste.

Le Temps immobile derrière la vitre ou le défilé de la mémoire

(Bernard Plossu, *L'Espagne vue du train*, 1974-2013)

JACQUES TERRASA

Université Paris-Sorbonne

ABSTRACT

353

This study is about the Spanish landscapes photographed by Bernard Plossu (Dalat, 1945) through a panes of the train, contemplated during one of the many journeys which he made through this country during 40 years. The relationship between the still image and the filmic image (the cinema is important to understand the approach of photography by B. Plossu), between immobility and walking (pictures taken during long walks, in the mountain or in the desert, represent a consequent share of its work), is approached here with a reflection on these perish-urban or natural landscapes which accompanied both transformations, those of the territory, and those of the man who witnessed them, transformations permanent and fugacious, with more or less regular intervals. Collective memory of a landscape seen from the train, shared by millions of travelers ? Or individual memory, formatted by the photographer with his Nikkormat, which gathered to all these other European landscapes seen by Bernard Plossu ? Artistic memory, in any case, garnered during four decades among thousands of different films ; memory found by the photographer in 2013, at the time of an inventory of his Spanish work, to which we can add now these films that Time finally ended up unrolling.

Keywords: Landscape, photography, Bernard Plossu, train, Spain, memory

RÉSUMÉ

Il s'agit d'une étude sur les paysages espagnols photographiés par Bernard Plossu (Dalat, 1945) à travers les vitres du train, contemplés lors des nombreux voyages qu'il a effectués dans ce pays durant 40 ans. Les rapports entre l'image fixe et l'image filmique (le cinéma est important pour comprendre l'approche de la photographie chez B. Plossu), entre l'immobilité et la marche (le paysage photographié lors de longues marches, en montagne ou dans le désert, représente une part conséquente de son œuvre), sont abordés ici, avec une réflexion sur ces paysages péri-urbains ou naturels qui ont accompagné à la fois la transformation du territoire et celle de l'homme qui l'a ainsi observé, permanent et fugace, à intervalles plus ou moins réguliers. Mémoire collective d'un paysage vu du train que partagent au fil du temps des millions de voyageurs ? Ou mémoire individuelle, celle que met en forme le photographe dans le viseur du Nikkormat, et qui vient s'ajouter ainsi à tous ces autres paysages européens vus par Bernard Plossu ? Mémoire artistique, en tout cas, engrangée durant

quatre décennies parmi des milliers d'autres pellicules ; mémoire retrouvée par le photographe en 2013, lors d'un inventaire de son œuvre espagnole, à laquelle sont venues s'ajouter ces quelques pellicules que le Temps a fini par dérouler.

Mots-clés : Paysage, photographie, Bernard Plossu, train, Espagne, mémoire

RESUMEN

Se trata de un estudio sobre paisajes españoles fotografiados por Bernard Plossu (Dalat, 1945) a través de las ventanas del tren, contemplados durante los numerosos viajes que realizó por ese país durante 40 años. Las relaciones entre la imagen fija y la imagen fílmica (el cine es importante para comprender la concepción de la fotografía que tiene B. Plossu), entre la inmovilidad y el andar (el paisaje fotografiado durante sus excursiones, por el monte o por el desierto, representan una parte consecuente de su obra), se analizan aquí con una reflexión sobre los paisajes periurbanos o naturales que han acompañado a la vez la transformación del territorio y la del hombre que lo observa así, permanente y fugaz, con intervalos más o menos regulares. ¿Memoria colectiva del paisaje visto desde el tren, que comparten a lo largo del tiempo millones de pasajeros? ¿O memoria individual, la que formaliza el fotógrafo en el visor de la Nikkormat, y que de esta manera se añade a todos los otros paisajes europeos vistos por Bernard Plossu? Memoria artística, por lo menos, almacenada durante cuatro décadas entre miles de carretes; memoria encontrada por el fotógrafo en 2013, durante el inventario de su obra española, a la cual se añaden ahora aquellas películas que el Tiempo acabó por desenrollar.

Palabras clave: Paisaje, fotografía, Bernard Plossu, tren, España, memoria

Le voyage dure toute la journée. Le train quitte le matin la *estación de Francia* à Barcelone, s'élève lentement vers les plateaux aragonais et castillans, le plus souvent sur une voie unique singulièrement plus large que dans le reste de l'Europe, où l'on voit encore rouler des locomotives à vapeur. Nous sommes au printemps 1974, lorsqu'après sa première exposition barcelonaise Bernard Plossu rejoint à Madrid Pablo Pérez Mínguez et Carlos Serrano, les deux responsables de la revue de photographie *Nueva Lente*. Les arrêts sont nombreux —entre autres, Tarragona, Reus, Zaragoza, Calatayud, Sigüenza, Guadalajara, avant d'arriver à Madrid-Chamartín—, le long de ces 700 km où l'on fait l'apprentissage de la lenteur. Ensuite, avec des ellipses plus ou moins longues, le photographe français sillonnera l'Espagne (et à certaines occasions le Portugal) durant les quarante années qui suivront.

Aujourd'hui, sur le premier réseau d'Europe de lignes à grande vitesse, des trains pratiquement vides circulent à plus de 300 km/h sur de nouvelles voies à l'écartement européen. L'Espagne franquiste est un souvenir d'un autre siècle. Mais, depuis 1975, l'année où Bernard Plossu traverse une nouvelle fois l'Espagne en revenant du Maroc, c'est le

territoire et la vie qui ont défilé derrière la vitre des trains ibériques, surtout après son retour définitif en Europe, en 1985. Lorsqu'il habite en Andalousie, durant les années 1988-1991, avec son épouse Françoise Nuñez et leurs deux enfants, la ligne Almería-Madrid lui est devenue alors familière ; mais c'est aussi l'époque où, attiré par l'Ouest de la péninsule, il voyage en train en Galice et au Portugal — l'un de ses pays préférés.

Bernard Plossu se déplace presque exclusivement par chemin de fer ; il aime les voyages en train. « Les trains sont au cœur de ma photographie, et ils s'adaptent au rythme de ma vie », a-t-il confié à son ami Juan Manuel Bonet dans un livre d'entretiens¹. Sa traversée de l'Espagne s'inscrit dans le contexte des nombreux voyages européens qu'il effectue après son long séjour américain. Dès 1988, le premier cahier des Missions Photographiques Transmanche est consacré à sa série *Paris-Londres-Paris*², où il saisit, comme autant d'arrêts sur image, le « film » du voyage transmanche, en train et en bateau, qui disparaîtra ensuite, avec l'apparition des trains à grande vitesse. Un texte de Michel Butor accompagne ces « paysages intermédiaires »³ que constitue le territoire vu du train, tel que le construit notre œil à travers le cadre de la fenêtre ou le viseur photographique.



Bernard Plossu, *Estación de Francia*, Barcelone, 1974

Plossu avait déjà rencontré l'écrivain français en 1983, lorsqu'il vivait à Albuquerque (Nouveau-Mexique), mais sa découverte de *La Modification*, l'un des ouvrages les plus lus du Nouveau Roman, est contemporaine de celle des films de la Nouvelle Vague, qu'il

¹ « Los trenes están en el corazón de mi fotografía, y se adaptan al ritmo de mi vida ». B. Plossu & J. M. Bonet, *Bernard Plossu habla con Juan Manuel Bonet*, collection « Conversaciones con fotógrafos », Madrid, La Fábrica, 2002, p. 63.

² B. Plossu & M. Butor, *Paris-Londres-Paris*, catalogue d'exposition, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, Mission Transmanche, Douai-Les-Mines, 1988.

³ Cette même année 1988, Bernard Plossu donne précisément *Les paysages intermédiaires* comme titre pour sa rétrospective au Centre Pompidou, accompagnée d'un catalogue coédité par Contrejour/Centre Georges Pompidou, avec des textes de Alain Sayag et Denis Roche.

va voir à la Cinémathèque de Chaillot entre 1961 et 1965. Dans quelle mesure ce voyage en train, de Paris à Rome, dont Michel Butor avait fait le fil conducteur de son roman, a-t-il été présent dans la genèse de l'œuvre photographique de Plossu, comme ont pu l'être un western de Robert Aldrich ou des films de Truffaut ou Godard ? Dans quelle mesure cherche-t-il à saisir sur la pellicule argentique — suivant en cela le conseil que donne le narrateur de *La Modification* dans les dernières lignes du roman — « le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires »⁴ ? Paradoxes du voyage en train : c'est l'immobilité du corps, installé dans son fauteuil, qui garantit le double mouvement, celui du paysage qui défile derrière la vitre (ou plutôt de notre corps qui traverse ce même paysage à la vitesse des essieux), et celui de notre esprit qui, à partir de ces travellings presque interminables que l'œil enregistre de gare en gare, compose son propre récit cinématographique. L'image et l'écriture se mêlent alors : « En voyage aussi je lis — dit-il dans un entretien — Je prends le train exprès pour lire ! Avec les paysages français, italiens ou espagnols qui passent par la fenêtre... Parfait »⁵. (Les voyageurs d'aujourd'hui — faut-il le dire ? — ont remplacé le film vivant qu'offraient les fenêtres lors du voyage en train, par celui qu'ils suivent maintenant sur l'écran de leur tablette).

Le train a toujours eu partie liée avec ces deux autres grandes inventions du XIX^e siècle, la photographie et le cinéma. En 2000, le photographe français publie *Train de Lumière*, une série de photogrammes extraits d'un film en noir et blanc tourné avec une caméra super-huit, qu'il tourne dans le train qui va de La Ciotat à Lyon : hommage aux frères Lumière et à leur célèbre film tourné en 1895, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Derrière la dialectique complexe de l'image fixe et l'illusion du mouvement, ce que nous livre Bernard Plossu à travers le tremblement fragile des photogrammes, c'est sa perception sensible d'un paysage familier qu'il traverse depuis son installation à La Ciotat en 1993. Ensuite, en 2002, il publie en Italie un petit livre, *Col treno* : c'est l'Italie qui défile à présent derrière la vitre du train. Défile ? Jean-Christophe Bailly, l'auteur du texte qui accompagne ces images, le précise d'emblée : « les images que l'on voit depuis un train par habitude ou paresse on dit d'elles qu'elles "défilent" et ce n'est pas vrai : le rythme est sans cadence et très irrégulier [...] ce sont des incursions, des trous, des découvertes, des échappées [...] »⁶. La même année, dans le premier livre publié sur les relations de Bernard Plossu avec le cinéma, Dominique Païni appelle cela des *éclats* : « Ces éclats me retiennent, effleurements du réel plutôt que captations gelées, pénétra-

⁴ M. Butor, *La Modification* (1957), Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Double », 1980, p. 283.

⁵ M. Cohen, « Entretien avec Bernard Plossu », dans *Plossu Cinéma*, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur/Galerie La Non-Maison/Yellow Now, 2010, p. 179.

⁶ B. Plossu, *Col treno*, texte de J.-C. Bailly, Rome, Galerie Française, 2002, n. p.

tions hagardes dans le monde plutôt que découpes souverainement cadrantes »⁷. Les ponts jetés entre ses photographies et le cinéma sont finement analysés :

Chaque photogramme qui défile est nécessairement oublié au profit de la restitution illusoire de la vie qui passe. Le cinéma dit mieux qu'aucun autre art cette nécessité de l'oubli pour épouser le mouvement du monde. [...] Il y aurait finalement *du cinéma* chez Plossu. Logé dans cet irrémédiable trop tard qu'il fait affleurer dans ses paradoxales *prises* qui ne témoignent que d'une impossible retenue.⁸

Oui, il y a du cinéma chez Plossu, et l'exposition du FRAC Provence-Alpes-Côtes d'Azur en 2010 le démontrera amplement⁹ ; mais il y a aussi beaucoup de cinéma dans le train (ou dans les photographies prises depuis le train).



Bernard Plossu, *Regardant dans le train une photo de Manuela faisant des photos depuis le train en Calabre, Portugal, 1999*

LES RAILS DU SOUVENIR

Le voyage en train est un long travelling sur des rails qui guident le regard des voyageurs installés sur l'immense *Dolly*. Les fenêtres cadrent ainsi le paysage, pour le spectateur confortablement assis dans son fauteuil, dans le huis clos où, bercé par la pulsation sonore du glissement sur l'acier et le balancement produit jusqu'à une date récente par

⁷ B. Plossu & D. Païni, *Le cinéma fixe?*, Trézélan/Rouen, Filigrane Éditions/École Régionale des Beaux-Arts de Rouen, 2002, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ Lire les textes de P. Neveux, A. Bergala, N. Aidelman, G. Lepetit-Castel et D. Païni dans *Plossu Cinéma, op. cit.*

la jonction des rails, il s'est laissé aller à la rêverie. Car le voyage en train et l'expérience de la projection cinématographique ont ceci en commun qu'ils stimulent notre inconscient :

Les mécanismes du rêve mis à jour par Sigmund Freud peuvent fonctionner pour le cinéma, usine à rêves. Le cinéma ne fonctionnerait-il pas sur la même utilisation des images, à la manière de l'inconscient du dormeur ? On pourrait prolonger cette filiation du chemin de fer qui, comme l'inconscient et le rêve, fait usage de la rapidité, du déplacement (de sens) en condensant dans un même espace tous les éléments propres à une forme d'épiphanie.¹⁰

Quelles sont ces éiphanies, ces apparitions qui surgissent à travers la fenêtre, en une fraction de seconde, pour disparaître immédiatement ? Les images prises par le photographe de l'autre côté de la vitre du train sont la part aléatoire d'un monde qui se recompose sans cesse à 160 km/h, la part floue due au double filtrage que produisent la vitre et le déplacement de l'objet dans le champ visuel (ou du train dans un monde immobile), la part d'émotion que lui procure le réel saisi à la volée, que l'on retrouve dans presque toutes ses photographies. On y verra aussi une part du « hasard objectif » cher à André Breton, lorsque le réel se fraie un chemin dans l'inconscient¹¹ ; et même si le fauteuil du voyageur assis n'est pas le divan où s'allonge le patient dans le dispositif analytique, la métaphore ferroviaire est bien à l'origine de la règle fondamentale de la libre association que Freud énonce en 1913, lorsqu'il pose le cadre du processus analytique :

Donc, dites tout ce qui vous passe par l'esprit. Comportez-vous à la manière d'un voyageur qui, assis près de la fenêtre de son compartiment, décrirait le paysage tel qu'il se déroule à une personne placée derrière lui.¹²

Cette fenêtre, frontière invisible entre le dedans et le dehors, entre réalité psychique et réalité matérielle, fait que

dans le train comme dans la cure, le voyageur-patient et l'analyste perdent la maîtrise d'un espace où l'intérieur et l'extérieur tout comme le présent et le passé se confondent. Ils sont dépayrés par ce paysage qui défile de l'autre côté de la vitre, sur l'autre scène.¹³

Mais, parfois, la scène extérieure se voile, la vitre est embuée, comme sur cette photographie prise au Portugal en 1999, que Bernard Plossu intitule *Regardant dans le train une photo de Manuela faisant des photos depuis le train en Calabre*¹⁴. Une autre fenêtre

¹⁰ J.-M. Méjean, « Polysémie de l'apparition du train au cinéma », dans A. Montagne (dir.), *Le train des cinéastes*, collection CinémAction n° 145, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2012, p. 22.

¹¹ Dans son article, Alain Bergala fait plusieurs fois référence à ce « hasard objectif » : A. Bergala, « Le cinéma séminal... », *Plossu Cinéma*, op. cit., p. 24 et 26.

¹² S. Freud, « Le début du traitement » (1913), cité par J.-J. Barreau, « Le train et les chemins du transfert », *Topique*, n° 86 (2004/1), p. 119.

¹³ J.-J. Barreau, op. cit., p. 129.

¹⁴ « Mirando en el tren una foto de Manuela haciendo fotos desde el tren en Calabria ». C'est cette photo qui a été choisie pour la couverture du livre de R. Doctor (dir.), *Forget me not, Bernard Plossu inédito*, Madrid, Tf. Editores, 2002.

s'ouvre alors sur cette image que le photographe tient dans sa main gauche, où l'on voit une enfant — Manuela, sa fille — photographiant le paysage... Une mise en abyme comme on en aura vu des milliers ? Pourtant, s'il a ajouté au surcadrage de la fenêtre celui de l'image, ce n'est pas pour céder aux modes maniéristes d'une postmodernité qui lui est complètement étrangère. « Il est résolument et par nature à contre-courant de la tendance actuelle qui consiste, en photographie, à accélérer le mouvement de recyclage généralisé »¹⁵, écrit Alain Bergala. Si Bernard Plossu photographie des photos ou bien des écrans sur lesquels il épingle, dans la continuité d'un film, quelque photogramme — par exemple, un beau visage très « bergmanien », paupières baissées, en très gros plan sur l'écran d'un téléviseur lors d'un voyage espagnol en train Talgo, en 2003 —, ce n'est pas pour le plaisir de mettre l'image en abyme, même si, depuis sa naissance, la photographie résiste difficilement à l'attraction du cadre, à sa multiplication qui peut vite devenir vertigineuse et gratuite, à la nécessité d'endiguer ainsi la fuite des choses et du temps. Ici, dans ces deux photographies, une image observée à l'intérieur de l'habitacle se substitue au paysage extérieur : le souvenir de Manuela, enfant, accompagnant son père en voyage ; un visage féminin, aux yeux clos, qui ravive les souvenirs cinématographiques des années-lycée, lorsque Plossu découvrirait Bergman, Rossellini, Buñuel à la Cinémathèque du Palais de Chaillot, et qu'il filmait ou photographiait le visage d'une jeune fille prénommée Michèle. Nous étions en 1963. Mais n'est-ce pas le passé qui remplace maintenant le défilé du présent derrière la vitre, le passé qui surgit, à travers ces deux continents intimes de son œuvre photographique : la famille, le cinéma ? Image extérieure/ image intérieure ; paysage/ souvenir ; où sont donc les limites ? « Dans le train comme dans la cure, le voyageur-patient et l'analyste perdent la maîtrise d'un espace où l'intérieur et l'extérieur tout comme le présent et le passé, se confondent »¹⁶.



Bernard Plossu, *Dans le train Talgo*, 2003.

¹⁵ A. Bergala, « Le cinéma séminal... », *Plossu Cinéma*, op. cit., p. 17.

¹⁶ J.-J. Barreau, op. cit., p. 129.

La photographie de Manuela dans la main du père — présence d'une absence, toujours difficile à vivre lorsque l'enfant est petit, même si la séparation est de courte durée — vient se superposer à la vitre embuée. Est-ce la rêverie immobile du voyageur ferroviaire, pour qui la vitre, frontière transparente entre dedans et dehors, devient soudain opaque pour que s'y projettent les souvenirs ? Dans ce huis clos éphémère qu'est le compartiment de chemin de fer, Bernard Plossu photographie l'émotion. Nous ne saurons rien de l'intimité entre un père et sa fille qui a abouti à l'image en question, respectueux d'une pudeur toujours perceptible dans l'élégance de ses images ; car l'essentiel ici, c'est bien sûr le sensible, l'émotion qu'il nous fait partager, à travers une photo exempte de formalisme — rien de spectaculaire, tout juste quelques diagonales qui fuient, et le regard d'une enfant, regard que l'on devine tourné vers un autre paysage presque semblable à celui qui se trouve derrière la vitre embuée, mais loin pourtant, si loin de ce présent vide qui voile le regard.

Dans l'autre image, celle vue sur l'écran cathodique du Talgo, même la jeune femme aux paupières baissées s'est assoupie sous l'effet du balancement du train ; la frontière entre fiction et réalité semble s'être estompée ; on oublie la bande fluorescente au plafond ou l'alignement des valises, pour voyager dans cet espace d'humanité qu'est un visage en gros plan. Bernard Plossu arrête le défilement des photographes — paysage intérieur — pour retenir l'harmonieuse fragilité de ces deux parenthèses, cils et sourcils, qui délimitent les minuscules écrans de ces paupières de femme où se projette notre désir. Corollaire à ces deux photos, une troisième image de fenêtre écran (ou tableau) aperçue dans un train espagnol : une autre vitre embuée où un doigt a écrit trois lettres, *Eva*. Presque rien d'autre sur l'image, juste quelques rayures et de la lumière, et un prénom, à l'origine de la féminité, à l'origine de la vie.

L'ESPACE SENSIBLE

À présent, la vitre n'est plus embuée ; nous retrouvons ces gares, ces poteaux, ces murs, ces routes, ces prés qui défileront sous nos yeux. Dans le cadre du viseur, le champ visuel se modifie sans cesse, sans que l'on sache, à chaque déclic, quelle sera la part d'aléatoire inscrite sur la pellicule — surprise de découvrir plus tard, sur la planche contact, ce qui revient au hasard ou à la préméditation. Quel cliché faudra-t-il prélever dans cette narration pour en faire une photo ? Celui-ci ? Celui qui précède ? Celui qui suit ? Pourquoi ne pas garder une partie, ou parfois même, toute la planche contact ? On se remémore alors le texte de Butor :

Passe la gare de Saint-Julien-du-Sault avec ses lampadaires et leurs écritœux, l'inscription en grandes lettres sur le côté du bâtiment, le clocher, les chemins, les champs, les bois. [...] De l'autre côté du corridor, ce sont des garennes disséminées, des vallonnements, avec une route par devant où roule un camion qui s'écarte, revient, disparaît derrière

une maison, est poursuivi par un motocycliste qui le dépasse selon une belle courbe en forme d'arc détendu, se laisse distancer par lui, par votre train, quitte la scène.¹⁷

L'écrivain choisit des mots et des images, pour nous donner à voir ces fragments du paysage français de 1957 ; on a déjà dit combien le roman de Butor a été important pour Bernard Plossu. La question du choix se pose aussi pour le photographe. Quelles vues isolées et quelles séquences d'images de l'Espagne de ces quarante dernières années celui-ci nous montre-t-il, dans ses images vues du train ? Sont-elles si différentes de ses photographies françaises ou italiennes ? Quel *récit* livrent-elles de son rapport à ce pays qui l'a si souvent accueilli, depuis 1974 ?



Bernard Plossu, *L'Andalousie vue du train*, 1987-1994

Les histoires qu'il nous raconte dans les suites de clichés sélectionnées sur la planche contact n'ont rien de prémedité ; elles sont loin d'être réservées aux images ferroviaires, même si les « machines à cadrer aléatoirement du réel que sont les trains et les voitures »¹⁸ se prêtent à la séquentialité. Dans l'ouvrage *Plossu Cinéma*, tout le chapitre intitulé « Le déroulement du temps »¹⁹ est consacré à ces rencontres fortuites qui stimulent notre imaginaire. L'idée de repérages photographiques pour un film à venir — idée séduisante pour comprendre ces « bouffées fictionnelles sans fictions »²⁰ que constituent les mini-séquences de deux, trois, une demi-douzaine de photos, sélectionnées *a posteriori* sur la planche contact — perd de sa pertinence pour les séquences vues du train. En effet, les libres déplacements du photographe sur les lieux à repérer sont ici contraints par le travelling continu, imposé par le train lui-même. Immobile sur son siège, le voyageur ne peut que tourner la tête et ciller les yeux ; en d'autres termes, muni de l'appareil photo, il effectue seulement des mouvements panoramiques

¹⁷ M. Butor, *La Modification*, op. cit., p. 30.

¹⁸ A. Bergala, « Le cinéma séminal... », *Plossu Cinéma*, op. cit., p. 26.

¹⁹ *Ibid.*, p. 86-129.

²⁰ *Ibid.*, p. 25. L'auteur développe cette idée de repérages à la page 26 : « Tout se passe dans certaines photos de Plossu comme s'il était en repérage pour un film dont il n'a pas la moindre idée préconçue, dans la croyance qu'un univers de cinéma pourrait sortir de ses images. Comme s'il y avait, dans les choses photographiées elles-mêmes, un scénario potentiel qui pourrait surgir de leur rapprochement semi-hasardeux. »

avant de décider de l'instant où il va appuyer sur le déclencheur. Car, ce qui caractérise l'Espagne vue du train, c'est justement la prise en charge mécanique de la translation par l'engin qui file dans le paysage — translation assortie de la liberté de cadrer et de recadrer à loisir le territoire qui s'offre au regard de l'autre côté de la vitre, et de déclencher par salves ou bien, selon l'humeur, d'espacer le déclic au gré des heures.

Parfois le fragment ne suffit pas pour retrouver la sensation du voyage, perçu comme une totalité, et la planche entière est nécessaire avec ses 36 clichés où se succèdent des moments forts ou faibles, des champs, des fermes, des hangars, des pylônes dressés comme des sentinelles, en lieu et place des traditionnelles vaches qui paissent le long des rails. *Espagne 2010* : c'est toute la planche contact qui est montrée dans ce cas, comme pour un long métrage dont on aurait gardé tous les rushes.



Bernard Plossu, *Espagne*, 1991

Terminons ces séquences ferroviaires avec deux autres exemples. D'abord, ce bout de pellicule Agfa XRG 200 où figurent trois images au format carré, numéroté de 19 à 21 : *L'Andalousie vue du train*, 1987-1994. Le premier cliché est flou, le dernier est légèrement voilé. Les appareils jouets (ou jetables) qu'utilise souvent Bernard Plossu durant les années passées à Almería²¹, achetés à l'épicerie de la petite ville où il a habité trois ans, ont toutes les qualités de leurs défauts. Le manque de contraste dû à la pellicule couleur tirée en noir et blanc, les voiles et autres défauts liés au boîtier de mauvaise qualité, l'absence de réglages et la simplicité d'utilisation font que cette photographie dite « pauvre » tourne le dos à la technologie pour favoriser une « continuité émotionnelle et sensorielle »²² avec le réel. Plossu saisit ici trois moments du paysage andalou, fugitifs pour ce voyageur qui le traverse à l'occasion de l'un de ses déplacements vers Madrid ; il devra encore résister à l'appel de l'arbre — sirène solitaire au milieu des champs — et des montagnes où il part chaque année pour de longues randonnées. Sur l'autre exemple de séquence photographique que j'ai choisie (*Espagne*, 1991), trois chemins de terre traversent les champs ; ils sont presque identiques, et semblent issus d'un même carrefour, d'un même foyer. Leur source est justement dans le regard du

²¹ B. Plossu, *Los años almerienses con cámaras juguete 1987-1994*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996, n. p. C'est dans cet ouvrage, coordonné par R. Doctor, que la séquence *Andalucía desde el tren* a été publiée pour la première fois.

²² S. Tisseron, « L'image funambule ou *La sensation en photographie* », dans B. Plossu & S. Tisseron, *Nuage / Soleil*, Marval, 1994, p. 13.

marcheur qui repère, plus ou moins espacés dans le temps du voyage, ces routes où l'esprit vagabonde.

Mais le jeu préféré d'un photographe consiste à trouver des pépites sur la planche contact, à les sortir de leur gangue, pour les montrer ensuite, agrandies, embellies par le travail du tireur. Quintessence du chemin de traverse, une photographie prise dans la province de Saragosse en 2007, où une petite route non goudronnée fend l'image et les champs labourés pour aller se glisser entre les collines, au fond, perpendiculairement à la voie ferrée que l'on imagine dans le hors champ, là où la locomotive entraîne les voyageurs pris en otage — et qui rêvent de s'évader.



363

Bernard Plossu, *Province de Saragosse*, 2007

Avançons de quelques centaines de kilomètres, ou bien de quelques années : l'Espagne vue du train par Bernard Plossu se prolonge du Sud-Est au Nord-Ouest, d'Almería à la Corogne, de Port-Vendres jusqu'aux terres lusitaniennes, ou plus simplement de Barcelone à Madrid, comme au printemps 1974, lors de son premier voyage dans la péninsule, ou en juin 2013, lorsqu'il est allé à Madrid recevoir le prix PhotoEspaña 2013, décerné chaque année aux auteurs de référence dans le monde de la photographie contemporaine. Quarante ans et une vie qui passe à tire d'ailes, comme dans cette photographie prise dans la région de Tarragone en 1993, où une nuée d'oiseaux traverse le ciel, indifférents au poteau qui cherche à les attraper, jaloux de leur liberté fragile que Plossu a photographiée si souvent.

Bernard Plossu, *Région de Tarragone*, 1993

Les images que l'on aime sont des friandises que l'on mange sans faim, que l'on commente sans savoir s'arrêter. On prolonge le plaisir. On se dit qu'il y a la Nature : l'immen-sité du plateau castillan, les oliviers andalous à perte de vue ou les montagnes sombres et floues de la côte cantabrique — photographiées au couchant avec un appareil jouet cassé, sans réglages, lors d'un voyage d'Irún à Saint-Jacques. On se dit qu'il y a aussi les hommes qui se pressent sur les quais et les femmes qui quittent la gare, comme cette belle brune avec ses deux lourds sacs, photographie prise au Portugal, mais qui semble sortie d'un film néoréaliste, ou bien cette adolescente grave, perdue dans ses pensées, derrière la vitre d'un autre train. On se dit enfin qu'il y a les zones intermédiaires, les sorties de ville où les murs prennent la parole — « ferroviarios en lucha » : cheminots en lutte, lit-on —, les entrepôts, les usines avec leurs cheminées — encore des verticales, nécessaires pour rythmer l'interminable glissement horizontal du train —, ou bien les villes-champignons, les villes fantômes, comme cet ensemble d'immeubles en construction (*Alicante*, 2002), dérive spectaculaire du boom immobilier qui a précédé la crise économique de 2008. On se dit qu'il y a enfin la couleur, présente depuis le départ dans l'œuvre de Plossu et si souvent oubliée, que l'on retrouve ici dans une série sur Valence vue du train²³ : couleur qui module différemment la lumière, qui souligne le cubisme architectural, dont le bleu met en valeur la forme des nuages, dont le rouge barre avec arrogance l'image d'un quartier...

²³ Série montrée lors de l'exposition de Bernard Plossu, *Valencia en directo*, MUVIM (Valence, Espagne), octobre 2010-janvier 2011, commissaire : Salvador Albiñana.

Bernard Plossu, *Alicante*, 2002

Exception faite des photographies de 1974 (qui seront suivies de plus d'une décennie d'absence, correspondant à la période américaine de Plossu), l'une des premières images du train espagnol date de 1989. Il s'agit bien ici du train, et non du paysage vu du train. L'engin circule sur la voie ferrée, à quelques dizaines de mètres ; il vient de sortir d'un tunnel. Le paysage est aride, car nous sommes dans le désert andalou, près d'Almería, chez Carlos Pérez Siquier, un photographe ami de Plossu, et l'un des « grands » parmi tous ces Espagnols encore trop ignorés au Nord des Pyrénées. La composition du paysage est aussi austère que le paysage : un grand triangle clair, en bas à droite, tranche sur l'étendue sauvage parsemée de buissons. C'est là, en amorce dans cet angle inférieur, que se détache la silhouette floue d'un jeune enfant qui regarde passer le train. C'est Joachim, le plus jeune fils de Plossu, tournant le dos à son père, fasciné par le monstre d'acier²⁴ qui va bientôt rejoindre, sur la droite de l'image, la grande diagonale qui ferme le triangle en question. Deux lignes convergent ainsi, tandis qu'une troisième diagonale, invisible, relie l'enfant au train à travers la direction de son regard. L'enfant est flou, car son père a fait la mise au point sur le train. Et comme pour la première photographie commentée dans ce texte (Manuela mise en abyme sous le regard du père), l'homme et l'enfant regardent dans la même direction.

²⁴ Le train est souvent une figure tutélaire assimilée au père, symbole viril, protecteur dans son cocon d'acier, sécurisant par la rectitude des rails, mais qui peut devenir dangereux si l'on n'en respecte pas les règles.



366

Bernard Plossu, *Almería*, 1989

- IV -

DÉCADRAGE

Considérations à propos de l'écriture cinématographique de la mémoire dans *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961)

PEDRO POYATO

Université de Córdoba

369

ABSTRACT

L'Année dernière à Marienbad is the cinematographic writing of a man's memory in the aftermath of his acquaintance with a woman he supposedly met some years before. Starting from the analysis of certain film fragments, this paper aims to elucidate some of the recurrent elements in this particular writing, such as the filmic space -whose aesthetics run parallel with the surrealism- or the plot structuring, guided by a logic focused in the splitting and the scene cutting in temporal-space series, and then linked by peculiar formal bounds.

Keywords: Film, remembrance, cinematographic writing, surrealism, splitting

RÉSUMÉ

L'Année dernière à Marienbad est l'écriture cinématographique de la mémoire invoquée par un individu, après sa rencontre avec une femme qu'il a, selon lui, connue plusieurs années auparavant. À partir de l'analyse de certains fragments du film, le présent article vise à rendre compte des constantes mobilisées par l'écriture, tels que l'espace filmique, dont la plastique se révèle en corrélation avec le surréalisme, ou bien la structure du récit, présidée par une logique de dédoublement et de fragmentation des scènes en une série de morceaux d'espace-temps, cousus ensuite entre eux par de singuliers liens formels.

Mots-clés : Film, mémoire, écriture cinématographique, surréalisme, dédoublement

RESUMEN

L'Année dernière à Marienbad es la escritura cinematográfica de la memoria invocada por un individuo a raíz de su encuentro con una mujer a la que, según él, conoció años atrás. A partir del análisis de determinados fragmentos del filme, el presente artículo trata de dar cuenta de algunas de las constantes movilizadas en esa escritura, así el espacio fílmico, cuya plástica se descubre concomitante con la surrealista, o la estructuración del relato, presidida por una lógica interesada por el desdoblamiento y por el troceado de la escena en

una serie de pedazos espacio-tiempo a la postre cosidos mediante singulares vínculos formales.

Palabras clave: Filme, memoria, escritura cinematográfica, surrealismo, desdoblamiento

Un homme, installé dans un espace-temps déterminé, s'apprête à raconter ses retrouvailles avec une femme qu'il a connue – dit-il – auparavant. Mais la femme ne se rappelle pas cette première rencontre et assure qu'il s'agit d'une invention. L'homme insiste en sollicitant sa mémoire. L'écriture cinématographique de *L'Année dernière à Marienbad* se déploie autour de cette mémoire, comprise non comme une simple succession d'images-souvenir et de *flash-back* – impossibles à identifier dans le film –, mais comme une faculté dynamique qui élabore et réélabore constamment les souvenirs en fonction du présent. En se fondant sur les failles consubstantielles de la mémoire sur la fragmentation et la déconnexion des images, l'écriture filmique ne se soucie pas d'intégrer les souvenirs et les couches du passé à une matrice narrative qui les rende intelligibles, mais propose en revanche une structure dont la logique est placée sous le signe du dédoublement, aussi bien de l'histoire (en raison du théâtre), que de l'événement (la répétition) et de l'image cinématographique elle-même (les tableaux et les miroirs), ainsi que du découpage de la scène en une série de fragments unis par de singuliers liens formels. L'objectif de ce travail est d'analyser le texte qui en résulte, sa fascinante construction autour d'une polyphonie de voix et d'images dont la nature véridique ou mensongère ne dépend pas d'une supposée (et impossible à déterminer) correspondance entre ce qu'elles racontent et ce qui est arrivé réellement, mais d'elles-mêmes.

DÉDOUBLEMENT DE LA REPRÉSENTATION SPATIALE PAR LE TABLEAU. LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE FILMIQUE

Sur le mur d'un des couloirs du grand hôtel où se déroule le film, apparaît un tableau qui est montré à plusieurs occasions, parfois regardé par un client et d'autres fois par les protagonistes eux-mêmes – des protagonistes sans noms et auxquels, par souci de compréhension, j'attribuerai les lettres qui les désignent dans le scénario : X, l'homme qui parfois remplit les fonctions de narrateur ; A, la femme ; M, le deuxième homme avec lequel A entretient une relation sentimental-amoureuse pas tout à fait définie. Ainsi le tableau *dédouble* la représentation spatiale en rendant compte d'un lieu qui est le décor de certains passages du film et peut, de ce fait, être mis en relation avec ces représentations cinématographiques. En ce sens, *L'Année dernière à Marienbad* trouve dans *Vampyr* (Carl T. Dreyer, 1932) un antécédent lointain. Ce film, comme l'a

remarqué David Bordwell dans une étude intéressante¹, présente également un tableau comme toile de fond sur laquelle peut être lue la construction spatiale du film.

Avant l'apparition du tableau, le film de Resnais avait déjà établi, lors de deux moments déterminants, le schéma de la construction plastique spatiale. Dans le premier, une femme aux cheveux blonds et relevés, qui apparaît seule parmi plusieurs groupes de clients de l'hôtel, tourne la tête, comme si elle cherchait quelqu'un :

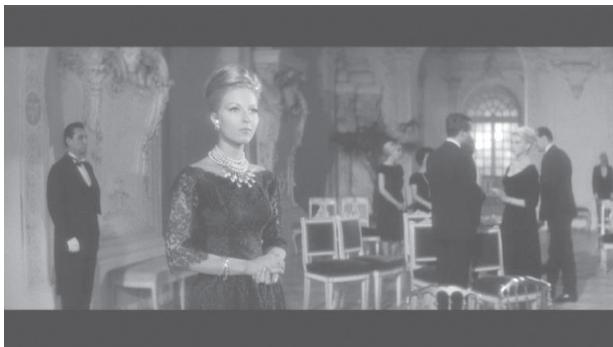


Fig. 1

intervient alors un nouveau plan où la position identique de la femme dans le champ visuel – elle est également vêtue de la même façon – crée précisément le lien avec le plan précédent, mais où le lieu diffère,



Fig. 2

selon une opération de formalisation de l'espace filmique fondée non pas sur la continuité, comme dans le modèle de représentation classique, mais sur la juxtaposition d'espaces incohérents. Dans le deuxième extrait, un mouvement panoramique vers la droite nous montre une table de jeu à laquelle se trouve M, puis abandonne cette table avant que le personnage réapparaisse dans le cadre par la droite. Comme celle qui reposait sur le mouvement de tête de la femme, cette forme cinématographique défie

¹ D. Bordwell, « Vampyr », dans *Vampyr*, livret qui accompagne le DVD du film *Vampyr*, Madrid, Versus entertainment, 2009, p. 37-65.

la continuité spatiale du hors-champ, dans la mesure où un personnage entre dans un cadre déterminé et où la caméra l'abandonne dans son mouvement panoramique vers la droite avant de nous montrer à nouveau, toujours dans ce même mouvement, le personnage qui réapparaît cette fois-ci par la droite.

Ainsi, face à l'espace continu, unifié et inaltérable qui se déploie dans le tableau, autour de la sculpture qui regarde un jardin d'arbustes alignés selon un tracé de lignes droites et de courbes, dont le point d'orgue est la façade géométrique d'un palais néoclassique, l'espace construit par le film lors des deux extraits cités plus haut, est discontinu et altérable. Si, dans le deuxième extrait, qui montre un personnage dans un lieu déterminé et qui, lors d'un mouvement de caméra, le montre à un autre endroit, Resnais s'inscrit dans une recherche initiée précisément par *Vampyr*²; le premier, qui montre, à partir d'un mouvement de tête d'un personnage liant avec précision un plan à un autre, un changement de décor, s'inscrit dans la droite lignée de *Sherlock Holmes Jr.* (Keaton, 1923) et d'*Un Chien andalou* (Buñuel, 1929)³.

En somme, le film se refuse à établir une cohérence spatiale à la manière du cinéma hollywoodien, c'est-à-dire à travers un espace continu et univoque, et choisit de construire un espace où le lien entre les différents endroits reste indéfini. De ce fait, nous nous trouvons face à une véritable juxtaposition spatiale qui fait que l'espace labyrinthique de l'hôtel devient encore plus complexe. Dans le film, l'espace n'est donc pas consistant, comme dans le récit classique, mais malléable, comme la mémoire. En effet, cette multiplicité de lieux incohérents de *L'Année dernière à Marienbad*, réunis seulement par les allers et venues sans direction des personnages, définit justement une géographie de la mémoire.

De nouveaux passages insistent sur cette *malléabilité* de l'espace qui se manifeste, par exemple, dans une instabilité spatiale autour de la statue déjà citée du jardin. Ainsi, celle-ci a parfois face à elle une étendue d'eau qu'elle semble regarder,

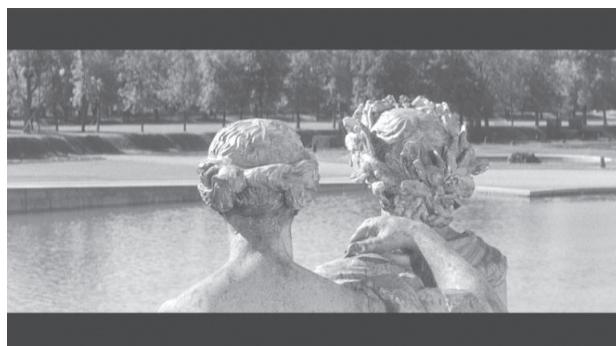


Fig. 3

² D. Bordwell, *op.cit.*, p. 59.

³ Lire P. Poyato, *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006, p. 156-168.

alors qu'à d'autres moments, cette étendue apparaît derrière elle.



Fig. 4

Cependant, un plan antérieur, équivalent à ce dernier au niveau du point de vue, de l'angle, de la distance, etc., et dans lequel la femme apparaissait seule, près de la balustrade, avait montré que la statue ne se trouvait pas devant un lac mais dans une avenue bordée de buis taillés.



Fig. 5

D'autres images insistent également sur le mode de construction spatiale du film. L'une des plus emblématiques montre comment les figures humaines absolument statiques qui peuplent la partie centrale du jardin, projettent de longues ombres sur le sol, alors que les arbustes qui longent l'allée n'en projettent aucune. L'image, qui reste à l'écran quelques secondes, finit par se confondre avec une photographie, de par le caractère statique des figures ; une photographie traversée par une nouvelle *dislocation* spatiale intérieure qui provient ici du travail sur la lumière. Nous nous trouvons ainsi face à une image qui appartient à une réalité autre que la nôtre, une réalité *déconditionnée*, similaire à celle construite par les surréalistes, en particulier par René Magritte dans de nombreux tableaux.

Magritte est également la référence d'autres images du film, comme celles où la femme, dans sa chambre et en proie à une grande nervosité, semble attendre l'arrivée de quelqu'un. La femme se déplace près de la tête du lit et ensuite dans d'autres espaces

de la chambre. Nous remarquons alors qu'aux moments où elle est proche du lit, l'obscurité extérieure est visible et les lumières de la table de chevet allumées, mais quand elle se dirige vers la gauche – la caméra effectue alors un mouvement panoramique –, elle atteint une fenêtre où se reflète la lumière du soleil. Cette coexistence de la nuit et du jour à l'intérieur d'un même champ visuel introduit une nouvelle forme de dislocation spatio-temporelle qui, en effet, trouve son intertexte dans la peinture de Magritte, concrètement dans *Le salon de Dieu* (1948) ou dans *L'empire des lumières* (1954), des images où se donnent rendez-vous deux espaces dont la coexistence s'oppose à la raison, dans la mesure où il s'agit de deux espaces contigus, l'un des deux reflétant la nuit, tandis que l'autre apparaît baigné de lumière diurne.

En somme, si dans le tableau qui décore le mur de l'hôtel, l'espace est définitif et inaltérable, dans la représentation cinématographique, ce même espace apparaît instable, irréaliste et appartenant à une réalité autre ; un espace proche de ceux qui peuplent les rêves et la mémoire⁴ ; un espace surréaliste et, en ce sens, formellement proche de la peinture de Magritte.

DÉCOUPAGE DE LA SCÈNE ET COLLURE DES FRAGMENTS QUI EN RÉSULTENT

Comme je l'ai déjà souligné plus haut, en plus des dédoublements, le découpage de la scène et le montage qui en résulte, constituent un autre pilier sur lequel se bâtit l'architecture du film. C'est ce qui se produit, par exemple, lors d'un extrait dont le début, en plus de montrer l'intérieur de l'hôtel, introduit la récitation habituelle où le narrateur réfléchit inlassablement sur l'établissement et les clients qui y logent :

C'était toujours des murs, partout autour de moi, unis, lisses, vernis, sans les moindres prises. C'était toujours des murs. Et aussi le silence. Je n'ai jamais entendu personne élever la voix dans cet hôtel. Personne.

Pendant ce temps, la caméra – l'observateur, d'un point de vue énonciatif – passe en revue certains des clients qui, réunis en petits groupes, gesticulent et parlent comme s'ils étaient animés d'impulsions mécaniques. Le narrateur poursuit :

Les conversations se déroulaient à vide, comme si les phrases ne signifiaient rien, ne devaient rien signifier de toute manière. La phrase commençait et restait tout d'un coup en suspend, comme figée par le gel, mais pour reprendre ensuite, sans doute, au même point ou ailleurs. Ça n'avait pas d'importance. C'était toujours les mêmes conversations qui revenaient, les mêmes voix absentes. Les serviteurs étaient muets. Le jeu était silencieux, naturellement. C'était un lieu de repos. On n'y traitait aucune affaire, on n'y tramait pas de complots.

⁴ « Dans la mémoire, se produisent les mêmes phénomènes de condensation et de déplacements dont parle Freud à propos des rêves », indique C. Fernández Prieto, « Figuraciones de la memoria en la autobiografía », J. Ruiz Vargas (dir.), *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, 1997, p. 71.

Lors de son long parcours, l'observateur atteint un espace où deux couples discutent, leurs corps dans des positions presque identiques, comme une nouvelle variante de l'effet de dédoublement que produit le film. Ensuite, l'observateur poursuit son chemin à travers les couloirs de l'hôtel, tout en accompagnant les mots du narrateur :

On n'y parlait jamais de quoi que ce fût qui pût éveiller les passions. Il y avait partout des écrits : « Taisez-vous ».

Si, à cet ensemble d'images et de sons, nous ajoutons ceux d'un moment précédent également structuré autour du binôme narrateur/observateur et du même thème, où le narrateur répondait à la question d'un des clients à sa compagne : « Donc il n'y a pas moyen de s'échapper? », devançant ainsi le personnage : « Donc il n'y a pas moyen de s'échapper », nous aurons une description complète de la situation. En effet, les clients sont prisonniers de l'hôtel, enfermés dans un passé en marbre, mort, vide et sans issue. En ce sens, nous ne sommes pas si éloignés des naufragés de la rue de la Providence de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1963), même si l'univers de *L'Année dernière à Marienbad*, du fait que ses protagonistes ne sont pas soumis aux avatars du temps – ils sont plongés dans un passé définitivement figé – et de la dégradation physique, n'est pas, comme le film de Buñuel, touché par la laideur ; bien au contraire, nous nous trouvons dans un univers aseptique, raffiné, peuplé d'êtres sans mémoire :

Dans ce labyrinthe, déambulent des silhouettes rigides, visiblement sans vie (...) sans émotions (...) parfois, ils semblent également se copier eux-mêmes (...) ils font semblant (...) de s'intéresser à des discussions vides de sens qu'ils répètent comme des robots.⁵

Lors d'une partie de jeu, la caméra s'approche finalement d'une table : assis autour d'elle, les joueurs sont paralysés. Un mouvement panoramique vers la droite reprend X en train d'observer un groupe de clients qui, suite au commentaire de l'un d'eux sur les intempéries de l'année précédente, décide d'aller à la bibliothèque pour consulter les bulletins météorologiques. Quand ces derniers sont sortis du cadre, nous découvrons X, seul, qui regarde vers un hors-champ dont nous voyons le reflet dans le miroir, à côté de lui : dans cette image – une nouvelle image *dédoublée* –, nous voyons apparaître, au fond, la femme qui, vêtue d'une robe noire décolletée, avance lentement dans le couloir jusqu'à l'homme qui porte un smoking et un noeud papillon. Une opération de montage découpe alors l'extrait de la façon suivante :

A) Plan qui montre, dans le couloir où ils viennent de se retrouver, la femme près de l'homme, dans la mesure où elle se reflète dans le miroir. Le plan reste fixe quelques instants. L'homme s'adresse à la femme à propos de la conversation qui vient d'avoir lieu entre les clients : « Savez-vous ce que je viens d'entendre ? L'année dernière, à cette époque, il faisait si froid que l'eau des bassins avait gelé. Mais cela doit être une erreur ».

⁵ L. Lagier, *Dans le labyrinthe de Marienbad*, Studio Canal Image, Pdj production, 2005. Film documentaire inclus dans les bonus du DVD A. Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Studio Canal, Coll. « Classique », 2005.



Fig. 6

376

- B) Un nouveau plan extrait la femme du miroir et la présente en gros plan.

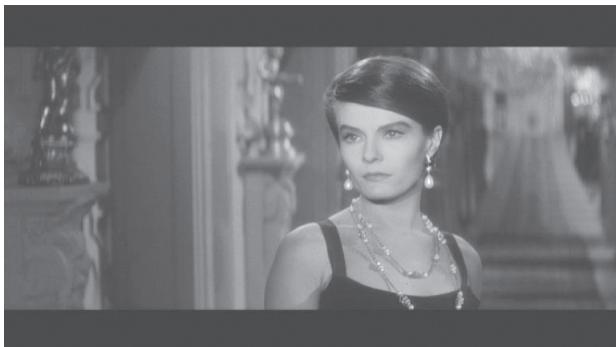


Fig. 7

- C) Un nouveau plan nous situe à l'extérieur : contre la balustrade, l'homme apparaît face à la femme qui se trouve de dos,

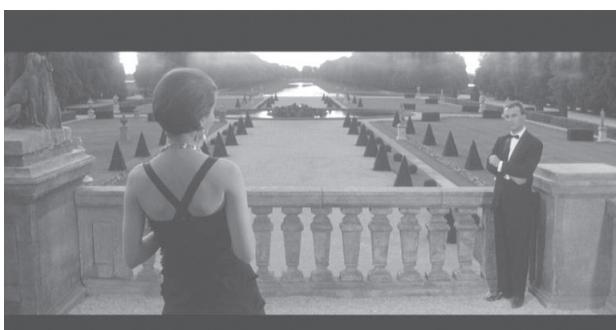


Fig. 8

dans une disposition spatiale équivalente à celle des deux protagonistes lors du plan précédent. Le plan dure juste le temps que l'héroïne dise : « Que me voulez-vous donc ? Vous savez bien que c'est impossible ».

- D) Le plan suivant montre à nouveau la femme dans un premier plan équivalent au précédent (Fig 7), mais désormais elle n'est plus dans le couloir, mais dans sa chambre.

On entend la voix de l'homme : « Un soir, je suis monté jusqu'à votre chambre ».



Fig. 9

E) Un raccord dans l'axe montre la femme en plan moyen, au centre de la chambre et des meubles. Durant ce plan, nous entendons l'échange suivant :

Lui : Vous étiez seule.

Elle : Laissez-moi, je vous en supplie.



Fig. 10

F) Le plan suivant nous ramène au couloir, les deux protagonistes occupent la même place près du miroir, lui se trouvant face à elle. Cependant, la femme est vêtue maintenant d'une robe claire et brillante, et l'homme porte une cravate :



Fig. 11

Elle : Laissez-moi.

Lui : C'était presque l'été. Oui, vous avez raison. De la glace, c'est tout à fait impossible.

Dans cet extrait, nous ne pouvons parler de scènes mais plutôt de bouts de scènes *éclatées* : ainsi, le plan C, par exemple, surgit ici en provenant d'une scène précédente que le film a abandonnée brutalement pour, suite à cette irruption en C, la reprendre plus loin. Observons la composition de l'extrait : les *morceaux* représentés par les plans B (Fig. 7) et D (Fig. 9), en plus de présenter une échelle et un angle identiques, sont unis par un raccord de position et de costumes, en dépit de se situer dans des espaces (le couloir, la chambre de la femme) et dans des temps (présent et passé des images, respectivement) différents. De leur côté, les plans A (Fig. 6) et F (Fig. 11), qui devraient être continus, puisqu'ils se situent dans un seul espace (le couloir) et un même moment – si nous tenons compte de la continuité de la conversation – (présent des images), présentent cependant des discontinuités dans les habits des deux protagonistes. Et les *morceaux* représentés par les plans C et F, sans possibilité d'union spatio-temporelle entre les deux, en raison du caractère *dépareillé* du premier d'entre eux, présentent néanmoins un connecteur avec le mot « impossible » : « Vous savez bien que c'est impossible », dit-elle dans le plan C ; « c'est impossible... », dit-il dans le plan F. De manière analogue, E et F, déconnectés de par leur ancrage spatio-temporel, sont unis par les mots « Laissez-moi » que la femme dit dans les deux plans. Ceci est le tissu élaboré par l'écriture du film, un tissu dont le tracé passe par la *couture* – que nous venons d'étudier – de morceaux *disloqués* suite à l'éclatement des scènes narratives classiques.

Il s'agit, en somme, d'un processus créatif différent de celui qui préside à l'écriture de la mémoire dans les récits classiques : au lieu d'intégrer les morceaux spatio-temporels – c'est-à-dire les souvenirs déterminés par le temps qui passe – qui composent la mémoire, dans des matrices narratives qui les rendent intelligibles, l'écriture de *L'Année dernière à Marienbad* incorpore ces morceaux dans le même désordre – et avec la même durée – dans lequel ils surgissent de la mémoire, mais tout en créant des ponts entre eux. Le résultat consiste en la genèse de certaines formes qui se trouvent aux antipodes des formes classiques : là où celles-ci unissent, les autres séparent ; là où les formes classiques séparent, celles de Resnais unissent.

ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE ET VÉRITÉ DU RÉCIT

Dans cette structure filmique au service des diktats de la mémoire, les images et les sons de certains passages paraissent correspondre au point de vue du personnage devenu narrateur, un narrateur qui, soumis à ces mêmes diktats, intervient également en corrigeant ou en imaginant l'événement raconté. Voyons un exemple.

À un moment, le narrateur relate sa rencontre avec la femme dans la chambre, une rencontre à laquelle nous assistons à travers les images du souvenir. Mais immédiatement

ment, le narrateur, devenu narrateur second incarné en X, rectifie en proposant une deuxième version de cette même rencontre, un nouveau récit auquel nous avons cette fois-ci accès exclusivement à travers ses mots. Nous avons donc, de cette façon, deux récits d'un même événement qui se contredisent : si les images du premier montraient le miroir dans lequel le personnage de X voyait la femme, situé au-dessus de la cheminée, dans le second, il est dit que ce même miroir se trouve au-dessus de la commode ; si dans celui-là on voit la femme vêtue de noir, dans celui-ci, on dit qu'elle est habillée en blanc, etc.

De quoi s'agit-il alors dans cet extrait ? Certainement pas de confronter ces événements à ce qui s'est passé en réalité, chose de toute façon impossible et non vérifiable. Il s'agit, au contraire, d'une opération purement textuelle, d'une opération d'écriture qui ne cherche pas, comme nous l'avons déjà dit, à rendre intelligibles les souvenirs, de les intégrer dans une histoire porteuse de sens, mais à construire un récit qui, tout en s'appuyant, dans ce cas, sur les failles et les pièges de la mémoire, propose deux versions *incompatibles* d'un même événement ; ce qui est, de plus, caractéristique de l'écriture du scénariste du film, Alain Robbe-Grillet, comme l'a souligné Gilles Deleuze :

Chez Robbe-Grillet il n'y a jamais une succession de présents qui passent, mais une simultanéité de présents qui rend le temps inexplicable. Chaque version est plausible, possible en elle-même, mais toutes réunies sont impossibles⁶.

De ce fait, la vérité du film ne se trouve pas dans la correspondance entre ce qui est raconté et ce qui est réellement arrivé, mais dans le récit lui-même : la vérité du film est la vérité du récit.

Voyons maintenant le passage où, sans rien dire, M tire sur A qui, vêtue d'une robe avec des plumes blanches, tombe sur le lit. Une succession rapide de quatre plans montre alors la femme morte : dans le premier, elle a les bras ouverts, la tête renversée sur le lit et les jambes au sol. Le second plan, plus rapproché, filme son visage. Dans le plan suivant, la position de la femme morte a changé : elle est allongée sur le sol et les jambes relevées contre le lit. Comme auparavant, un plan rapproché soulignant le visage conclut l'extrait. Ces plans qui montrent la femme morte sur le lit sont donc *incompatibles* entre eux : la position du corps est l'une ou l'autre. Il émerge ainsi une *forme* qui s'évertue à opérer un nouveau dédoublement, ici à partir du cadavre de la femme, visualisé dans des positions opposées.

Sans solution de continuité, l'extrait se poursuit avec un plan où l'on peut voir M traverser les couloirs de l'hôtel, certainement après avoir commis le crime. Mais c'est alors qu'un rapide mouvement de caméra vers la droite se détache de lui pour retrouver, dans un des recoins du couloir, X et A, l'un en face de l'autre. X raconte à A :

⁶ G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 140.

Un bras est à demi replié vers les cheveux, une main abandonnée, l'autre sous le menton, l'index tendu, presque sur la bouche, comme pour ne pas crier. Et maintenant, vous êtes là, de nouveau. Non, cette fin-là n'est pas la bonne. C'est vous vivante qu'il me faut. Vivante, comme vous l'avez été déjà, chaque soir, pendant des semaines, pendant des mois...

Ce récit commence donc avec la description orale du narrateur-personnage, concernant ce que nous venons de voir dans ces deux dernières images, c'est-à-dire la position des mains du cadavre de la femme. Mais tout de suite le narrateur ajoute : « Non, cette fin-là n'est pas la bonne. C'est vous vivante qu'il me faut », ce qui transforme les images précédentes en un événement *imaginé* – et non remémoré – par un narrateur devenu ainsi *fabulateur*.

380

Le phénomène qui naît de la correction apportée par le personnage-narrateur est remarquable en raison de la crédibilité plus grande que le spectateur prête, étant donné le caractère représentationnel de l'image, à la visualisation de ce que raconte le narrateur, que cela soit vrai ou non. Ceci explique le choc provoqué par la déclaration du personnage, qui suit les images : « cette fin-là n'est pas la bonne ». Dans tous les cas, cette correction introduite par le narrateur est maintenant motivée, non pas par des failles consubstantielles au souvenir, comme la fois précédente, mais par des *failles* de l'imagination. Mais si, comme Fernández Prieto⁷, nous reconnaissons qu'au moment d'écrire la mémoire, le souvenir se mêle souvent à l'imagination, dans la mesure où il s'agit de deux processus mentaux étroitement liés et dont les frontières sont troubles et poreuses, nous pouvons conclure que les deux processus participent de la même façon à l'écriture de la mémoire qui anime le film.

⁷ C. Fernández Prieto, *op.cit.*, p. 73.

MISCELLANÉES

La ville maudite de *Surcos* de J. A. Nieves Conde

Agustín GÓMEZ GÓMEZ

Université de Málaga

ABSTRACT

Surcos by Nieves Conde is a film about migration from the countryside to the town and the difficulties of making one's way in the city. But it is also impregnated with the values of Franco's Spain through the eyes of the Falange. This leads to a discourse on National-Catholicism, rural values and women's submission to men. The director uses the idea of realism (and neorealism) to build this discourse and give truthfulness to the story, however it is closer to a Spanish literary tradition varnished with the ideology of the dictatorship.

Keywords: Nieves Conde, *Surcos*, Falangism, neorealism, rurality, migration, cinema and ideology

RÉSUMÉ

Surcos, de Nieves Conde, est un film sur l'exode rural et les difficultés rencontrées à la ville, mais il est également truffé de valeurs de l'Espagne franquiste au prisme du phalangisme, ce qui conduit à un discours sur le national-catholicisme, les valeurs du monde rural et la soumission des femmes aux hommes. Pour construire ce discours, le réalisateur a recouru au réalisme (et au néoréalisme), afin de rendre l'histoire plus crédible, néanmoins le résultat est plus proche de la tradition littéraire espagnole, recouverte du vernis de l'idéologie de la dictature.

Mots-clés : Nieves Conde, *Surcos*, phalangisme, néoréalisme, ruralité, émigration, cinéma et idéologie

RESUMEN

Surcos, de Nieves Conde, es una película sobre la emigración del campo a la ciudad y las dificultades para abrirse camino en la ciudad. Pero además está trufada de los valores de la España franquista a través de la mirada del falangismo. Ello da lugar a un discurso sobre el nacionalcatolicismo, los valores del campo y la sumisión de la mujer al hombre. Para construir este discurso, el director utilizó la idea del realismo (y del neorrealismo) para dar veracidad al relato, sin embargo está más próximo a una tradición literaria española barnizada con la ideología de la dictadura.

Palabras clave: Nieves Conde, *Surcos*, Falangismo, neorrealismo, ruralidad, emigración, cine e ideología

C'est à la fin du XXe siècle, dans les années 1970, que le flux migratoire des zones rurales vers les zones urbaines commence à s'arrêter en Espagne, et que l'on voit apparaître une nouvelle morphologie de la campagne, avec des zones dépeuplées, abandonnées par la population, et l'introduction, dans d'autres, d'une certaine modernisation du mode de vie des habitants.

Avant cette décennie, le cinéma a retracé ces migrations de différentes façons, en offrant presque toujours l'image de paysans pauvres débarquant dans une ville qu'ils n'arrivent jamais à réellement comprendre, mais qui les fascine. L'attrait d'une vie meilleure et les apparentes possibilités à leur portée sont très bien représentés dans *La aldea maldita* (1930 et 1942) et *Surcos* (1951), deux des meilleurs films sur l'exode rural. Deux représentations de la migration de la campagne vers la ville, dont les personnages arrivant dans la ville enfreignent la loi, subissent l'exploitation des citadins, gagnent des positions sociales ou retournent tout simplement au village. Différentes visions qui n'échappent pas à la nostalgie folklorique, chantée par les exilés qui ont le mal du pays, ou les versions comiques de personnages perdus dans la grande ville.

Surcos, de José Antonio Nieves Conde, est vraisemblablement l'un des plus emblématiques, car il montre la perversion de la ville et les avantages du monde rural dans le contexte idéologique du franquisme qui présentait les traditions rurales comme un miroir dans lequel se regarder, et offre le meilleur reflet de l'essence d'un discours autour d'un modèle de catholicisme rural¹.

EXODE RURAL ET ÉCHEC

La première scène du film montre un train parcourant un paysage rural. Très vite, les voies deviennent plus denses au fur et à mesure que les caténaires et les rails augmentent en nombre, jusqu'à ce que le convoi atteigne la gare de destination : Madrid. En quelques secondes, on passe du milieu rural au milieu urbain. Le rite de passage, avec la transformation que cela implique, est l'un –mais pas le seul– des arguments du film. Le film aborde l'émigration à Madrid d'une famille de paysans –les Pérez– formée par les parents, d'un certain âge, et trois enfants (Pepe, Tonia et Manolo). Dans la ville, d'autres agriculteurs, qui sont venus avant avec la même idée de trouver la prospérité, se moquent d'eux. Le père travaille comme vendeur de bonbons et friandises, puis comme aide-maçon, mais sans succès. Il est donc obligé de rester à la maison où il s'efforce de réaliser les tâches ménagères, malgré l'incompréhension et le mépris de son épouse qui s'occupe de gérer le peu d'argent économisé. Le fils ainé, Pepe, com-

¹ Il existe une abondante littérature sur ce sujet. Voir, parmi les travaux récents sur le film : J. Silvestre Rodríguez et E. Serrano Asenjo, « La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades : el pesimismo de *Surcos* (1951) », *Ager. Revista de estudios sobre despoblación y desarrollo rural*, 12, abril 2012, p. 91-116; K. Sojo Gil, « Éxodo rural y emigración al Madrid de los cincuenta. El caso de *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde », dans *Quaderns*, 6, 2011, p. 103-113.

mence à travailler pour Don Roque, « le Chamberland », modèle de mafieux d'après-guerre, qui vit du marché noir et de larcins. Pepe fréquente Pili, un personnage qui est décrit comme une femme fatale dans le contexte de la dictature, qui profite de Pepe, lequel, quoique vaillant, n'est qu'un pauvre diable d'origine paysanne et proie facile pour Pili, rusée femme de la ville. La fin du fils ainé est tragique : il se jette sous un train. Sa sœur, qui travaille comme femme de ménage chez « le Chamberland », se laisse séduire par ce dernier. Celui-ci la comble de cadeaux et lui propose de la lancer dans la chanson, mais son début est un échec. Pour son premier spectacle, elle est présentée sous le nom de « Tonia la paysanne », huée par des sbires payés par « le Chamberland » lui-même, afin qu'elle soit à jamais dépendante de lui.

Le fils cadet échoue dans ses premiers travaux, mais il est finalement pris en charge par des marionnettistes (père et fille) qui vivent en dehors de la ville, dans ses marges qui présentent une certaine similitude avec le monde rural. Ces personnages incarnent la bonté chrétienne et vivent dans les limites de ce que la ville dépravée représente. Ils sont, en outre, le symbole d'un modèle de vie qui ressemble fort à la vision du milieu rural que prétend transmettre le film : solidarité, altruisme, pauvreté digne... Le cadet est le seul membre de la famille qui restera à Madrid, représentant ainsi la possibilité d'une ville peuplée de citoyens faisant preuve d'un profond sentiment chrétien et d'abnégation, capables de transformer la ville corrompue en un endroit agréable à vivre. Nieves Conde clôture son récit comme il l'entame. Si la première scène couvre l'écran de sillons de champs labourés, le film se termine par l'enterrement du fils ainé en présence des parents et de la fille. Le père saisit une poignée de terre et dit à sa femme :

- Hay que volver.
- ¿ Ahora ? Para que la gente se ría de nosotros (l'épouse)
- ¡ Qué vergüenza ! (la fille)
- Pues con vergüenza hay que volver.

Malgré l'échec, ils décident de faire le voyage du retour. La leçon apprise est que la pauvreté décente vaut mieux que subir la corruption de la ville. Le plan suivant montre la terre qui tombe sur le lieu d'inhumation et modifie les sillons de labour. Sur un fondu au noir apparaît le mot FIN.

Le film a subi une série de mutilations. La principale est la fin du film, avec la famille retournant au village et croisant une autre famille qui fait le voyage dans l'autre sens, comme eux auparavant, en guise de boucle d'un avenir sombre. En outre, la jeune fille renonce au dernier moment à revenir au village, choisissant ainsi une vie peu exemplaire à la ville. La fin éliminée se rapprochait davantage du but idéologique du réalisateur, comme nous allons le voir ci-après, qui vise, tout au long du film, à opposer de façon manichéenne deux conceptions : le comportement chrétien lié à la campagne contre l'enfer de la ville.

Le voyage est une constante dans le film. José Luis Castro de Paz et Josetxo Cerdan, dans une récente analyse publiée sur *Surcos*, mettent en relief le fait qu'il est structuré principalement « à partir du départ ou de l'arrivée (voire les deux à la fois) d'un ou de plusieurs personnages, en mettant l'accent sur le trajet parcouru »². Ce mouvement est associé à l'idée de l'émigration vers la grande ville où le va-et-vient est permanent. Ce nomadisme persistant dans la capitale est renforcé par l'idée de changement – changement de travail et changement de résidence –, d'emplois qui impliquent des aller-retours, et d'une planification où les personnages ne cessent d'entrer et de sortir. Tout cela s'oppose au sédentarisme de la campagne où tout est permanent, fixe, quasi immuable.

386

POLÉMIQUE AUTOUR DU FILM

Le film est déclaré d'Intérêt National, notamment grâce à l'opinion du Premier Président de la *Junta Superior de Ordenación Cinematográfica* (Conseil Supérieur du Cinéma), José María García Escudero, qui considère le film « techniquement, artistiquement et moralement exceptionnel ». Un enthousiasme que tout le monde ne partage pas, puisqu'un représentant ecclésiastique, le prêtre Antonio Garau Planes, le définit comme « purement immoral et à interdire, sans retouche possible ». Mais la controverse va plus loin : à la même date, sort le film *Alba de América* (1951), vision patriotique de la découverte de l'Amérique, réalisé par Juan de Orduna et produit par CIFESA, qui, bien entendu, n'apprécient pas la résolution de García Escudero et considèrent comme une offense la décision du Président du Conseil³, déclenchant ainsi une campagne contre lui et les phalangistes orthodoxes, qui appuyaient, comme il ne pouvait en être autrement, le film *Surcos*. García Escudero doit, finalement, démissionner⁴.

Ces problèmes, indépendants du film, ne font que témoigner de la lutte existante entre les différentes factions au sein de la dictature et nullement – ni dans le cas de *Surcos* ni d'*Alba de América* – d'une critique du cinéma dominant de l'époque qui surgira plus tard, avec le « Nouveau Cinéma Espagnol » des années 1960, et avec l'apparition des premiers dissidents, dès la décennie précédente.

² J. L. Castro de Paz et J. Cerdán, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 88-89.

³ F. Fanés, *CIFESA, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

⁴ Il existe une abondante littérature sur cette controverse qui est mise en relief chaque fois que le film est mentionné et dans toute analyse de son contenu. La vision de García Escudero, dans plusieurs de ses textes, est tout spécialement intéressante : J. M. García Escudero, *Cine español*, Madrid, Railp, 1962 et *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Salvat, 1970. Il reconnaît notamment le retard du cinéma espagnol comme conséquence, selon lui, de plusieurs occasions manquées, ce dont il rend responsables d'autres membres du régime, non phalangistes.

NIEVES CONDE, LE PHALANGISME ET LE MONDE RURAL

Nieves Conde appartenait à la Phalange dont l'idéologie est évidente⁵ dans *Surcos*. Non seulement il était entouré d'un noyau de phalangistes comme Eugenio Montes, Natividad Zaro ou Gonzalo Torrente Ballester⁶, et proche de García Escudero, tous dans l'orbite de la revue *Escurial* de Dionisio Ridruejo, mais, en outre, le film raconte une histoire dans laquelle le catholicisme et le patriotisme sont profondément enracinés dans le monde rural. Une exaltation de la ruralité découlant du fait que, dans les villes de province, la famille traditionnelle et la religiosité se manifestaient plus fortement. García Escudero fait l'éloge de la campagne et, en la comparant à la ville, il fait ressortir leurs valeurs différentes : « La province est recueillement et réalité –les pieds sur terre–. La capitale est superficialité, dispersion : se prodiguer jusqu'à épuisement ». Cette philosophie s'inscrit dans les postulats idéologiques du premier franquisme et de la Phalange, qui promulguaien une Espagne agraire fondamentaliste et présentaient le monde rural comme la réserve des valeurs morales et des vertus nationales, de la race⁸. José Antonio Primo de Rivera avait déjà évoqué les vertus de la campagne comme réserve de la religion, de la morale et des traditions :

España es casi toda campo. El campo es España ; el que en el campo español se impongan unas condiciones de vida intolerable a la humanidad labrador en su contorno español, no es sólo un problema económico ; es un problema entero, religioso y moral [...] El hombre en la ciudad casi no se ve. Está siempre escondido detrás de su cargo, detrás de su traje. En la ciudad se ve al comerciante, al electricista, al abogado, etc. En el campo se ve siempre al hombre.⁹

⁵ À propos du phalangisme et de Nieves Conde, voir l'interview où il minimise le rôle de la Phalange et nie l'existence d'un cinéma phalangiste : J. L. Castro de Paz et J. Pérez Perucha, « Conversación con José Antonio Nieves Conde », dans *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Caixa Galicia, 2003, p. 149-151.

⁶ Natividad Zaro (1905-1978) et Torrente Ballester (1910-1999) apparaissent dans le générique comme les auteurs de l'adaptation et des dialogues. Zaro, épouse d'Eugenio Montes et actionnaire de la maison de production Atenea, est une scénariste renommée qui a participé à d'autres films, tels que, notamment : *El tirano de Toledo* (1953), *Amanecer en puerta Oscura* (1957), *Para siempre* (1954) et *El aventurero de la rosa roja* (1968). Au sujet de Torrente Ballester, voir : J. L. Castro de Paz et J. Pérez Perucha (coord.), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2000.

⁷ J. M. García Escudero, *Vida cultural. Crónica independiente de doce años (1951-1962)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1963, p. 269.

⁸ C. Gómez Benito et E. Luque Pulgar, *Imágenes de un mundo rural: 1955-1980*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2006, en particulier le chapitre « La sociedad rural y la agricultura en los años cincuenta », p. 25-26.

⁹ J. A. Primo de Rivera, *Antología* (sélection et préface de G. Torrente Ballester), Madrid, Ediciones FE, 1942, p. 14 et 84.

Si Nieves Conde, selon ses propres dires, est devenu phalangiste en écoutant le discours fondateur de José Antonio Primo de Ribera¹⁰, Eugenio Montes (1900-1982) fut l'un des fondateurs de la Phalange Espagnole, avec Rafael Sánchez Mazas et José Antonio. Ce catholique ultraconservateur est l'auteur de l'argument et du texte qui ouvre le film :

Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas.

Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.

388

Après le texte de Montes, apparaît un autre intertitre : « *Esto no es un símbolo pero sí un caso por desgracia demasiado frecuente en la vida actual* »¹¹. Ces deux déclarations sont particulièrement révélatrices, car elles marquent dès le début le sens idéologique du film. En premier lieu, parce que le film se déroule dans la ville, avec toujours la présence, indirecte, du monde rural, et le rappel constant que la ville est le problème et que le village est la solution au problème. En deuxième lieu, parce qu'elles jouent délibérément avec la notion de réalisme –sans le mentionner–, par le déni de la rhétorique symbolique, excessivement présente, et l'idée de contemporanéité des faits, ce qui semble impliquer qu'ils doivent être nécessairement considérés comme réels.

Bien que *Surcos* soit un film espagnol associé à la tendance dissidente des années 1950, sa dissidence est tout autre. L'esprit phalangiste imprègne chaque photogramme du film. On peut certes considérer que la forme est peu appropriée pour des esprits habitués à une orthodoxie formelle radicale et peu préparés à voir au-delà du folklore ou de l'histoire épique de l'Espagne. Que le représentant de l'Eglise ait vu une « pure immoralité » dans *Surcos* est tout simplement dû au fait que certains personnages vivent dans le péché, or, pour Nieves Conde, ces personnages sont précisément « les méchants du film ». Cette tension, disons religieuse, venait de loin et divisait la dictature elle-même en factions. García Escudero, un autre ultra-catholique qui considérait comme des croisades les conquêtes du régime en matière de foi, l'exprime avec éloquence lorsqu'il fait référence à d'autres plus ultra-catholiques que lui : « *nuestros católicos tradicionales, siempre más dados a sacrificar gallardamente la vida por Dios que a la ofrenda cotidiana a sus hermanos [...] vaciando también, por consiguiente, a la comunidad política que tan intimamente se había vinculado a ella* »¹². Des propos très révélateurs puisqu'ils mettent en évidence les tensions existantes parmi ceux qui regrettaien une perte d'in-

¹⁰ F. Llinás, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1995, p. 55.

¹¹ L'italique est de nous.

¹² J. M. García Escudero, *Historia breve de las dos Españas*, Madrid, Ediciones Rioduero, 1980, p. 164-165.

fluence politique dans les sphères du pouvoir, et se montraient déçus par l'orientation de la vie culturelle espagnole.

García Escudero lui-même, dans son *Cine español*, fait référence à Eugenio Montes et mentionne une phrase publiée par ce dernier dans *La estrella y la estela* de 1953 : «yo me acuso de haber dicho alguna vez que los cines son las catedrales del siglo XX, y claro está que en esa frase no había elogio del siglo XX, sino una nostalgia de la catedral»¹³. Cette idée de la religiosité est constante dans toutes ses déclarations, à tel point qu'il arrive à envisager un modèle de film catholique qu'il juge nécessaire et cependant courageux¹⁴. Comme on le constate dans *Surcos*, le pivot sur lequel tourne une bonne partie du film est précisément la tension entre la religiosité et le mode de vie de ceux qui en manquent. Il en va de même dans le film précédent de Nieves Conde, *Balarrasa* (1950), qui est un antécédent parfait de ce souci d'incorporation d'éléments formels, étrangers cependant à la ligne la plus officielle, dérivés dans certains cas des films de suspense américains et montrant des modes de vie plutôt audacieux.

Monterde signale que *Surcos* «aborde des aspects déplaisants de la réalité espagnole de l'époque, comme l'exode de la campagne, le marché noir, le chômage, la prostitution des femmes, etc., avec une volonté néoréaliste, sans toutefois renoncer à un ton mélodramatique d'une certaine intensité et avec tous les alibis idéologiques imaginables»¹⁵. Très justes propos, d'autant que, sans être un film néoréaliste, il prétend s'en approcher ou offrir au moins un portrait de la réalité espagnole. Cependant – comme poursuit Monterde – analysé à travers un filtre clairement idéologique, derrière l'argument de la migration de la campagne vers la ville, il s'agit d'une flagrante mise en scène des valeurs du franquisme, dans sa version phalangiste : le catholicisme radical et la revendication de l'essence d'une Espagne rurale qui, bien que n'étant pas représentée, est opposée à la ville.

Par ailleurs, il convient de ne pas perdre de vue que l'approche néoréaliste était aussi un moyen de revendiquer un changement dans le monde du cinéma espagnol, très limité par le folklore et le modèle historiciste, dont le conflit avec *Alba de América* n'est pas une conséquence mais un symptôme de ce changement de cycle. L'allusion au néoréalisme est également mise en relief par García Escudero. Dans l'un de ses nombreux commentaires écrits, il arrive même à dire que *Surcos* est le meilleur film espagnol avant 1951, qui montre – selon lui – que le néoréalisme aurait dû être inventé par les Espagnols, car ils étaient mieux dotés que les Italiens, «compte tenu de notre

¹³ J. M. García Escudero, *Cine español*, op. cit, p. 176.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁵ J. E. Monterde, «Continuismo y disidencia (1951-1962)», *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009 (6e éd.), p. 247-248 et 285.

naturel esprit éthique de la vie »¹⁶ (sic). Nous reviendrons plus loin sur le concept de néoréalisme.

PRÉSENCE DE LA CAMPAGNE DANS LE FILM, VOYAGES INTERNES ET MARIONNETTISTES

L'un des mérites du film est que, malgré sa revendication de la campagne et de l'Espagne rurale, celle-ci n'apparaît que de façon fugace pendant le déroulement du générique et dans la dernière image. La ville l'emporte sur toute autre considération mais, comme le signale Jaime Pena, il s'agit d'un territoire ennemi¹⁷. Un autre titre envisagé fut d'ailleurs celui de *Surcos en la ciudad*¹⁸.

En dépit de cette non apparition du monde rural, ce dernier est omniprésent à travers les personnages et les nombreux commentaires et références directes au village, à la campagne et à la vie rurale. Treize dialogues (le rôle de Torrente Ballester et du duo Montes-Zaro est ici fondamental) montrent trois façons de voir deux mondes qui sont présentés comme antagonistes : le monde rural défini de manière péjorative, la campagne comme synonyme de pauvreté et la ruralité comme un lieu où l'on vit la religion.

Termes péjoratifs désignant l'origine paysanne : plouc, rustre et ignorant¹⁹

Dès le début du film, les paysans sont montrés comme inadaptés et ils font l'objet des moqueries des madrilènes. Partout : à la gare d'Atocha, dans le métro, dans le quartier, au bar fréquenté par Mellao et ses collègues, au bureau de placement, à l'usine... Le discours n'est qu'une suite du texte introductif d'Eugenio Montes, qui affirme que le paysan n'est pas préparé pour affronter les difficultés de la ville. Les agriculteurs apparaissent comme des marginaux, ils font l'objet de railleries dans le

¹⁶ Dans un travail récent, *Surcos* est considéré comme oscillant entre le néoréalisme et la tradition culturelle espagnole, avec mention de certaines positions de l'historiographie espagnole concernant son vraisemblable néoréalisme. Voir J. M. Galindo Pérez, « El canon cinematográfico español : una propuesta de análisis », dans *Archivos de la Filmoteca* 71, 2013, p. 141-154.

¹⁷ J. Pena, « Madrid, territorio comanche », dans *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, op. cit., p. 33-40.

¹⁸ J. L. Castro de Paz et J. Cerdán, *Del sainete al esperpento*, op. cit., p. 85.

¹⁹ J. M. García Escudero, *Cine español*, op. cit., p. 28. Bien que la figure du plouc puisse être considérée ici comme un antécédent du modèle de comédie qui sera habituelle par la suite, autour de la figure du paysan qui débarque en ville et dont l'ignorance provoque des situations hilarantes pour l'époque –inutile de dire que dans ce genre quasi espagnol, le rustre est finalement le plus intelligent et celui qui obtient de meilleurs résultats que les citadins, comme dans *La ciudad no es para mí* (1966) de Pedro Lazaga avec Paco Martínez Soria comme meilleur exemple – le drame annule, dans ce cas, tout parallélisme avec ce personnage comique. Au sujet de la figure du plouc, voir : N. E. Richardson, *Postmodern paletos: immigration, democracy and globalization in Spanish narrative and Film, 1950-2000*, Rosemont Publishing & Printing Corp, Massachusetts (USA), 2002.

métro, et quelques minutes après, dans le quartier où ils vont habiter. Des enfants qui fument et jouent aux cartes, se moquent à nouveau des Pérez :

- ¿ A qué vendrán estos catetos ?
- No lo ves. A vender algo a los estraperlistas.

Ensuite, ce sont les adultes qui s'en prennent à eux. Pepe et Pilar entrent dans le bar fréquenté par Mellao et ses collègues. Après les présentations de rigueur, les railleries, le cireur de chaussures dit à Pepe :

- No les hagas caso son unos buenos chicos pero ya sabes, cuando cae algún paletó por aquí...
- Yo no soy un paletó.

Au bureau de placement, où le père et son fils cadet se sont rendus pour trouver du travail, ils doivent supporter les commentaires d'autres hommes qui sont aussi à la recherche d'un emploi :

- ¿ De dónde habrán salido ?
- A lo mejor del barrio de Salamanca.
- Oye tú, ¿ de dónde habéis salido ?
- Venimos del campo
- Esta gente no viene más que a reventarnos. ¡ Por si fuéramos pocos !
- Después de todo, tú también has venido del campo.
- Eran otros tiempos...

Cette scène est très importante. À bien des égards, c'est la fin anticipée que la censure élimine lorsqu'elle supprime le moment où la famille qui retourne à la campagne, et celle qui part pour la ville, se croisent. Les paysans qui sont venus avant, qui sont dans la même situation de chômage, feignent d'oublier leur passé, en dépit de cette ville qui n'est nullement la terre promise. Et tout aussi explicite est la réponse du père lorsque l'employé du bureau de placement lui demande son âge :

- Cumplio 56 para simiente.

L'épisode de l'usine est également très instructif. Les images de l'enclume frappant la pièce de métal chaud, qui rappelle d'autres travaux aliénants, comme dans *À nous la liberté* (1931) de René Clair et *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin, mettent l'accent sur l'incapacité de s'adapter au rythme effréné du travail. Le père ne le supporte pas et tombe évanoui. Le patron, lorsqu'il le licencie, lui dit :

- Lo siento aquí no sembramos ni segamos. Esto es una fábrica, no un campo en barbecho.

À un autre moment, lorsque le frère aîné se rend chez « le Chamberland », pour lui faire voir qu'il n'apprécie pas qu'il courtise sa soeur, ce dernier lui dit :

- Se ve que eres de pueblo. En el pueblo cuando alguien regala a una moza es buscando algo, pero aquí es distinto. Yo lo hago por amor al arte. ¿ Entiendes ?

Lorsque « le Chamberland » réussit à coucher avec la jeune fille, le frère va le chercher pour qu'il se marie avec elle. Cette partie est particulièrement intéressante, car elle est directement liée à la tradition de la littérature espagnole concernant la perte et la restitution de l'honneur, qui est largement développée dans *Comedia Florinea* (1554) de Juan Rodríguez Florian, œuvre considérée dans l'orbite de *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas. L'idée de l'honneur souillé apparaît souvent dans la littérature espagnole, dont l'un des meilleurs exemples est *Fuenteovejuna* (1618) de Lope de Vega. Dans *Surcos*, il n'y a cependant pas de révolte contre l'ordre politique ou le pouvoir en place, pour des raisons évidentes²⁰. Cette défense de la notion d'honneur est restée enracinée dans la culture de la campagne, tandis que l'homme de la ville manque d'éthique. En pleine discussion, le dialogue est clair :

- Usted comprenda don Roque. Es mi hermana y lo que usted ha hecho está mal. Y yo quiero arreglar esto por las buenas.
- No seas de pueblo. Sois una colección de tontos y tú el primero. ¿ O es que piensas que te di trabajo por tu cara bonita ? Me gustó la Tonia pero ahora me tiene sin cuidado. Lo que pasó, pasó y está pagado. Largo.

Commentaires sur la pauvreté et le travail dur des champs

Bien que les dialogues associant la campagne et la pauvreté soient abondants, l'essence de la ruralité est perçue différemment. Nieves Conde ne permet pas que le monde rural soit considéré comme synonyme de pauvreté et si nous revenons au texte introductif d'Eugenio Montes, on constate l'absence de toute référence négative à la campagne ; il se limite à suggérer que les richesses de la ville sont apparentes et faciles. Tout le contraire du texte d'ouverture de *La aldea maldita* (1942) de Florian Rey : « Quand la ville, divorcée de la campagne qui l'alimente, laissait l'agriculteur impuissant face à la rudesse des éléments. Et ainsi, les villages en ruines, l'émigration et l'exode décimaienent peu à peu la nation ». La pauvreté n'est pas, dans ce cas, cachée, elle est, au contraire, matérialisée formellement dès la première image. Dans *Surcos*, le refus d'associer la pauvreté au monde rural est clair dans le dialogue chez le marionnettiste :

- ¿ Tú no eres de aquí, verdad ?
- No señor somos de campo. Hemos venido a buscar trabajo.
- ¿ Es que no teníais trabajo en vuestra tierra ?
- Sí, pero ellos creyeron que aquí se vivía mejor.

Cependant, les commentaires sur l'association entre pauvreté et paysans surgissent principalement au sein de la famille elle-même. Au début du film, quand ils sortent du

²⁰ L'idée de relier *Surcos* à la tradition littéraire de Quevedo à Baroja et Valle-Inclán est exprimée par F. Méndez-Leite, *Historia del cine español en cien películas*, Madrid, Guía del Ocio, 1986, p. 130-132.

métro où ils ont enduré les railleries des passagers, le fils aîné, qui prétend connaître la capitale parce qu'il y a fait son service militaire, dit à sa famille :

- Si no fuera por eso os pudriríais todos cavando la tierra.

En arrivant au quartier, il y a, au début, un moment de communion rurale, lors du tumulte des voisins avec les poules. La scène suivante montre la famille et les bailleurs à table, autour du pot-au-feu, qui leur semble délicieux :

- Era lo mejor y lo guarda para obsequiaros.
- Yo decía de traerlos todos para poner un gallinero.
- A éste no se le va la idea del corral y la huerta.
- Lo decía por ganar unas pesetas.
- Aquí el dinero se gana de otra manera.
- [...]
- [...] aquello del pueblo con un jornal es para morirse.
- Éste sabe lo que se trae entre manos.
- Pues claro. Por eso les decía a éstos, en el pueblo siempre será igual. En cambio en la capital le viene a uno la ganancia a las manos nada más querer.

Le dialogue incarne à nouveau la déception de la ville, mais ils profitent maintenant des excellents produits du terroir. Un héritage qui perdurera dans le cinéma, y compris dans les films d'Almodóvar, dont les personnages ruraux retournent en ville chargés de chorizos et de boudins²¹.

Quand le père est dépouillé de la marchandise qu'il est en train de vendre, sa femme lui reproche de ne rien savoir faire :

- Se deja quitar más de cincuenta duros, con la vida como está. Teniendo que pagar todo y casi sin un real. Vas a ser mi ruina. Debí dejarte en el pueblo trabajando en la tierra para toda la vida.

LA RURALITÉ COMME LIEU OÙ L'ON VIT LA RELIGION

Le troisième lien avec la ruralité est le contraste entre la religiosité rurale et la laïcité-modernité de la ville, très bien illustré dans le film lorsque Pepe et Pilar rentrent à la maison alors que la famille est en train de prier. Il leur dit que cela se fait à la campagne, mais pas à la ville. Le père répond :

- Lo hemos hecho siempre y no hay por qué dejarlo.

On retrouve ce sentiment religieux dans tout le film et notamment au moment où le fils cadet rentre à la maison avec sa nouvelle petite amie (la fille du marionnettiste) qui précise qu'ils sont fiancés, mais d'une manière chrétienne :

²¹ A. Gómez Gómez, « La dimensión rural en el cine urbano de Pedro Almodóvar », dans P. Poyato (éd.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, 2009, p. 31-50.

– Manolo trabaja con mi padre. Claro que nos queremos, pero como Dios manda.

Ce personnage est paradigmique car il représente symboliquement l'antithèse des autres femmes, et tout spécialement de Tonia, qui va s'égarer dans la vie, et de Pilar, qui avait mal tourné avant elle. La manière de matérialiser cette idée est symptomatique. La lumière tombe sur son visage, qui ressemble à celui d'une vierge. Comme il ne pouvait en être autrement, elle obtient l'approbation du père, qui n'hésite pas à l'accepter.

La religiosité est présente dans ces espaces, mais aussi dans l'opposition campagne-ville, qui fait bien souvent partie de l'histoire de l'Église qui a, depuis l'Antiquité, associé la ville au péché. La ville par excellence était Babylone, représentée dans l'art comme une prostituée, « repaire pour toute sorte d'esprits impurs (...), car au vin de ses prostituées se sont abreuviées toutes les nations et les rois de la terre ont forniqué avec elle, et les traquants de la terre se sont enrichis de son luxe effréné » (*Apocalypse* 18, 2-3). Cette idée, présente dans *Surcos*, coïncide avec ce discours sur la ville qui corrompt les esprits faibles qui y ont trouvé abri. Ce qui nous conduit à une autre des valeurs les plus conservatrices de *Surcos* : le rôle des femmes dans le film, nécessairement subjuguées par les hommes.

L'itinéraire suivi par les Pérez est très révélateur. L'homme est pratiquement une marionnette entre les mains de sa femme qui l'humilie parce qu'il ne trouve pas de travail en ville, jusqu'à ce que ce dernier finisse par la battre et que la situation redevienne « normale », le couple récupérant les « vraies valeurs ». La bailleuse de l'appartement déclare d'ailleurs que le père semble avoir récupéré son autorité. Et lorsqu'il se rend chez « le Chamberland », il commence aussi par battre Tonia.

Le marionnettiste, modèle des valeurs chrétiennes, exprime les mêmes sentiments à l'égard des femmes lorsqu'il recrée, avec les marionnettes, le passage à tabac de l'épouse. Elle se plaint parce que son mari a dépensé deux semaines de salaire. Comme l'homme considère qu'elle lui manque de respect, il se met à la battre tout en lui demandant si elle est maintenant convaincue qu'elle lui doit obéissance. Au troisième coup, elle commence à être remise de son faux-pas. Et lorsqu'il lui arrache la tête, il s'exclame : « éste es el mejor argumento que se puede esgrimir con las mujeres ». Le sourire béat de la fille et de Manolo témoigne de leur approbation. Ces acharnements acquièrent une telle intensité dans *Surcos* qu'ils ont été, avec raison, décrits comme la spectacularisation de la haine dans l'approche stylistique du film²².

Et aucune femme n'est épargnée. Lorsque Mellao réussit à se débarrasser de Pepe, il va chercher Pili. Comme elle refuse de l'accompagner, elle prend « unos sopapos porque eso es lo fetén, pero luego enamorados como dos palomas ». Bien que maltraitée et délaissée, Pili ne permettra cependant pas que son honneur soit

²² A. Montiel, « La hija del titiritero. Una lectura parcial de *Surcos* », dans *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, op. cit., p. 52.

souillé, ou c'est ce que tenteront en tout cas d'éviter les hommes de la famille : le frère ainé, qui va demander des comptes au « Chamberland » pour avoir séduit sa sœur, et le père, qui va chercher sa fille et la ramène, après l'avoir rouée de coups.

LE RÉALISME DANS SURCOS ET LA CLÔTURE DU RÉCIT.

Nous avons, ci-dessus, fait référence à García Escudero, au sujet du néoréalisme en Espagne qui, rappelons-le, lui semblait tout naturel dans notre pays et une invention, selon lui, qui aurait dû nous appartenir. Le lien entre *Surcos* et le néoréalisme, avancé par García Escudero, est arrivé jusqu'à nous avec un certain nombre de détracteurs.

Alejandro Montiel Mues remet en question ce soi-disant lien entre *Surcos* et le réalisme, compte tenu de sa théâtralité grotesque et il en conclut que :

Surcos n'est donc pas un film *néoréaliste*, mais plutôt un film étouffant et déprimant, dont les images nocturnes et les troubles aventures se rapprochent davantage de certaines variantes du cinéma noir américain que du néoréalisme italien, mais qui nous sont montrées, selon la loi du drame (ou du mélodrame), exagérées, afin d'extraire la plus grande intensité expressive d'une prodigieuse concentration d'événements brefs. Sans oublier, en outre, que ces aventures se déroulent, et ne se produisent donc pas seulement dans l'espace, *dans des endroits éloquemment vectorisés*, dont la prég纳nce, soigneusement calculée, est l'un des mérites incontestables de l'admirable mise en scène de *Surcos*.²³

À partir de Georg Lukács, la notion de réalisme est passée de la signification stylistique, qui est la caractéristique du XIX^e siècle, à la définition éthique, associant le travail artistique et la réalité, de sorte que l'œuvre devient réaliste lorsqu'elle clarifie la réalité et non lorsqu'elle la masque²⁴. En ce sens, Nieves Conde lui-même fait référence au tournage comme une tentative d'atteindre le plus haut niveau de « réalisme ». Pour ce faire, il recourt aux costumes, à la documentation photographique pour obtenir les meilleurs emplacements, au son direct, voire au tournage en studio pour « atteindre un plus grand réalisme ». Le plus important, avoue-t-il, était « notre obsession de réalité, de réalité artistique, tout naturellement »²⁵. Cette idée de *réalité artistique* met en évidence le choix stylistique, bien au-delà de toute considération à l'égard du réalisme. Autrement dit, au lieu de clarifier la réalité, elle la masque afin de construire un discours idéologique reposant sur les valeurs de l'Espagne franquiste.

²³ *Ibid.*, p. 55.

²⁴ G. Lukács, *Problemas del realismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966.

²⁵ F. Llinás (ed.), *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*, op. cit.

Comme signalé par Imanol Zumalde²⁶ à l'époque, puis par Monterde ou Montiel²⁷, *Surcos* est un alibi idéologique qui met l'accent sur certains aspects de la réalité de l'époque passée au tamis idéologique du franquisme, tout en accordant une grande importance à la proposition stylistique qui sert précisément de jonction à bien des égards avec le film noir, genre que le réalisateur connaissait bien, grâce notamment à la trilogie de films policiers réalisés avant *Surcos – Senda ignorada* (1946), *Angustia* (1947) et *Llegada la noche* (1948) —²⁸. Quant au monde rural, nous avons déjà mentionné la volonté existante d'action sur la réalité espagnole concernant l'exode rural, qui —et nous revenons à l'intertitre initial de Montes— était considéré comme l'un des plus graves problèmes de l'époque. Cependant, on ne peut nier dans *Surcos* l'amalgame de transferts textuels existants, présents à travers le mélodrame et la comédie, sans oublier, comme le signale Castro de Paz, un certain néoréalisme prémedité, quoique dans « l'orbite d'un cycle de films qui racontent les péripéties de groupes de personnages dans un environnement hostile, dans un pays occupé, dans une ville assiégée »²⁹.

Il convient toutefois de souligner ce que les phalangistes entendaient par réalisme. Rien de plus instructif pour ce faire que de reprendre les propos de García Escudero pour constater sa partialité à l'égard du concept. Au sujet du Groupe de Théâtre Réaliste, qui émerge en 1960, mais qui avait commencé à pointer tout au long des années 1950 et qui sera l'un des plus critiques vis-à-vis de la culture espagnole de l'époque, García Escudero s'interroge de façon fort éloquente : « Et les problèmes de l'au-delà ? Trouvent-ils ou pas leur place dans ce concept de « réalisme » ? Ne sont-ils pas aussi réels que ceux de l'en deçà ? »³⁰. Le transcendant est, de nouveau, tout le problème. Ajoutons que, dans le texte du film, Nieves Conde fait référence au néoréalisme italien, lorsque Don Roque, « le Chamberland » et sa maîtresse vont au cinéma voir un film

²⁶ I. Zumalde, « *Surcos* », dans J. Pérez Perucha (éd.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 295-296.

²⁷ L'idée du phalangisme dans *Surcos* est avancée par C. F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca Española, 1993; R. Gubern, « *Surcos* », dans J. Pérez Perucha (comp.), *Huellas de luz. Películas para un centenario*, Madrid, Diorama, 1995, p. 34-35; J. Pena, « Madrid, territorio comanche », *op. cit.*, p. 33-40; J. M. Minguet i Batllori, « Proverbios y moralejas : *Surcos* (1951), Todos somos necesarios (1956) », dans *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde* (J. L. Castro de Paz et J. Pérez Perucha, éds.), Orense, Festival de Cine de Orense y Fundación Caixa Galicia, 2003, p. 31-42; L. Navarrete, *La historia contemporánea de España a través del cine español*, Madrid, Síntesis, 2009; K. Sojo Gil, « Éxodo rural y emigración al Madrid de los cincuenta », *op. cit.*, p. 103-113.

²⁸ F. Sánchez Barba, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, au sujet de *Surcos* p. 256-262. Il convient de rappeler que, avant *Surcos*, il n'avait réalisé que les trois films mentionnés, ainsi qu'une coréalisation avec Julien Duvivier, *Black Jack* (1950), sur des contrebandiers.

²⁹ J. L. Castro de Paz, « *Surcos en el asfalto* », dans *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, *op. cit.*, p. 44.

³⁰ J. M. García Escudero, *Vida cultural*, *op. cit.*, p. 178.

néoréaliste, sans toutefois mentionner le titre. Avant de sortir, ils tiennent le dialogue suivant :

- ¿ Por qué no me llevas al cine ? Echan una psicológica.
- Eso ya está pasado. Ahora lo que se lleva son las neorrealistas.
- ¿Y qué es eso ?
- Pues problemas sociales, gente de barrio.
- Bueno, bueno, bueno, llévame donde quieras pero sácame de aquí.

Lorsque « le Chamberland » et sa maîtresse quittent la salle de cinéma, leur commentaire est le suivant :

- Menudo tostón la película esa. ¡Cómo dices que se llamaba?
- Neorrealista.
- No sé qué gusto encuentran en sacar a la luz la miseria. ¡ Con lo bonita que es la vida de los millonarios !
- Eso dicen.

Ce n'est pas par hasard que Torrente Ballester rédigera, six ans après, un commentaire similaire sur le dialogue du film :

El cine italiano neorrealista produjo unas cuantas películas admirables, de materia humana popular, que interesaron a todo el mundo menos al pueblo. Allí salían pobrezas y fracasos, y a la gente pobre y fracasada no le interesa verse a sí misma, porque es de una condición fracasada y pobre de la que quiere huir. Prefieren la película americana de suntuosos interiores, automóviles despampanantes y vestimentas exquisitas.³¹

Contrairement aux fins ouvertes du néoréalisme, chez Nieves Conde la clôture est le reflet de l'idéologie qui imprègne tout le film : le retour à la campagne, la mort de la brebis égarée, la permanence dans la ville du fils à la conduite irréprochable et la récupération de l'autorité paterno-masculine. Un néoréalisme, à vrai dire, « à l'espagnole », dans le contexte de la dictature de l'après-guerre et de la Phalange qui supportait –ou dont la mission était de supporter– le poids de la culture. Ses références au genre noir éloignent toutefois le film du néoréalisme. Nieves Conde lui-même a affirmé qu'il ne prétendait pas faire un film néoréaliste, mais qu'il s'était inspiré du monde de Cervantes³², que l'on peut parfaitement étendre à la littérature du Siècle d'Or, mais avec le filtre de la construction de l'Espagne franquiste et de l'idéologie phalangiste.

³¹ G. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 201.

³² F. Llinás, *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*, op. cit., p. 85.

Las entrañas de Madrid: la radiografía de Álex de la Iglesia

DIANE BRACCO

Université Paris 8, Laboratoire d'Études Romanes EA 4385

399

ABSTRACT

In several films of the Basque director Álex de la Iglesia, the city of Madrid is the object of a process of «fictionalization» that, far from reducing it to a simple favoured setting, shows it like a true spatial protagonist of his filmography, an entity that can be comprehended like an organism as monstrous as its creatures. This article aims to put into perspective the representations of the Spanish capital in two films in particular, *El día de la bestia* (1995) and *La comunidad* (2000), through the exploration of the recurrent image of the city as a body. The radiography of the Madrid depicted in these two black comedies reveals the depths of a metropolis in crisis, consumed by paroxysmic violence and perturbed by the erasure of all limits. The principle of distortion which underpins this double filmic reconstruction serves the representation of a hybrid space where the real and the virtual merge, and where the temporal boundaries become blurred: indeed, the organisms of the fringe such as the monster and the corpse metaphorise the resurgence of a past that haunts the present of democratic Spain, represented by this synecdochic traumatized urban body.

Keywords: Álex de la Iglesia, *El día de la bestia*, *La comunidad*, Madrid, body, boundary, abjectness

RÉSUMÉ

Dans plusieurs films du réalisateur basque Álex de la Iglesia, la ville de Madrid fait l'objet d'une fictionnalisation qui, loin de la réduire à un simple décor de prédilection, la fait apparaître comme une véritable protagoniste spatiale de sa filmographie, une entité pouvant être saisie comme un organisme tout aussi monstrueux que ses créatures. Cet article a pour ambition de mettre en perspective les représentations de la capitale espagnole dans deux films en particulier, *El día de la bestia* (1995) et *La comunidad* (2000), en déclinant l'image de la ville comme corps. La radiographie du Madrid dépeint dans ces deux comédies noires dévoile les entrailles d'une métropole en crise, rongée par une violence paroxystique et bouleversée par l'effacement de toutes les limites. Le principe de la distorsion sur lequel repose cette double reconstruction filmique sert la représentation d'un espace hybride où réel et virtuel se confondent, et où s'estompent les frontières temporelles : les abjects organismes de la lisière que sont le monstre et le cadavre métaphorisent en effet la résurgence d'un passé venant hanter le présent de l'Espagne démocratique dont ce corps urbain traumatisé se trouve être la synecdoque.

Mots-clés: Álex de la Iglesia, *El día de la bestia*, *La comunidad*, Madrid, corps, frontière, abjection

RESUMEN

En varias películas del director vasco Álex de la Iglesia, la ciudad de Madrid es objeto de una ficcionalización que, lejos de reducirla a un mero escenario de predilección, hace de ella una verdadera protagonista espacial de su filmografía, una entidad que se puede contemplar como un organismo monstruoso, a imagen de sus criaturas. Este artículo pretende poner en perspectiva las representaciones de la capital española en dos cintas en particular, declinando la imagen de la ciudad como cuerpo: *El día de la bestia* (1995) y *La comunidad* (2000). La radiografía del Madrid pintado en estas dos comedias negras desvela las entrañas de una metrópolis en crisis, azotada por una violencia paroxística y trastornada por la desaparición de todos los límites. El principio de la distorsión en el que estriba esta doble reconstrucción filmica sirve la representación de un espacio híbrido donde lo real se confunde con lo virtual y donde se borran las fronteras temporales: los abyeccos organismos del margen que son el monstruo y el cadáver metaforizan en efecto la resurgencia de un pasado que atormenta al presente de la España democrática de la que este cuerpo urbano traumatizado resulta ser la sinédoque.

Palabras clave: Álex de la Iglesia, *El día de la bestia*, *La comunidad*, Madrid, cuerpo, frontera, abyección

El espectador de Álex de la Iglesia no puede sino comprobar la superabundancia de materia corporal en el universo del director vasco, una materia corporal que satura todo el espacio fílmico: las diferentes ficciones están invadidas por múltiples organismos observados con lupa, a los que el realizador, en su laboratorio cinematográfico, somete a toda clase de manipulaciones deformantes. A la luz de esta primacía del cuerpo nos proponemos sondar las representaciones de Madrid en dos largometrajes que Álex de la Iglesia elige ambientar en la capital española, las comedias negras *El día de la bestia* (1995) y *La comunidad* (2000). Ambas cintas tienen en común una aproximación cinematográfica a la ciudad que hace coincidir espacialidad y corporalidad. La primera narra la odisea de un trío de personajes llevado por un cura que cree haber descifrado en el *Apocalipsis* de San Juan el lugar y la fecha de nacimiento del Anticristo. Decide lanzarse en su búsqueda a fin de aniquilarlo y emprende para ello la exploración de Madrid una noche de Navidad. En la segunda, Julia, la protagonista, agente inmobiliaria, descubre por casualidad la fortuna disimulada por el habitante difunto de un piso situado en un edificio vetusto; a lo largo del relato, la persigue la aterradora comunidad de los residentes, seres codiciosos dispuestos a matar para apoderarse del tesoro anhelado desde hace muchos años. Aunque la capital goce de un innegable protagonismo en la filmografía del cineasta y aparezca en muchas otras obras suyas (*Muertos de risa*, *800 balas*, *Crimen ferpecto*, *Balada triste de trompeta*, *La chispa de la vida*, *Las brujas de Zugarramurdi*), es en las dos películas ya mencio-

nadas en las que hemos decidido centrar nuestro estudio pues presentan varios puntos de convergencia en esta aproximación a la ciudad, que nos permiten tender puentes entre la « comedia de acción satánica » de 1995 y la comedia negra rodada cinco años después: en ambas ficciones, la acción transcurre principalmente en pleno centro de Madrid, espacio urbano cuya geografía perturbada afecta a los cuerpos diegéticos que se mueven por su seno.

Mientras las peregrinaciones del cura y de sus compañeros hacen constantemente navegar a los personajes y al espectador entre interiores y exteriores madrileños, las aventuras de Julia se desarrollan por así decirlo a puerta cerrada¹, esencialmente dentro de un viejo edificio del centro de la capital. Pese a este estrechamiento espacial en torno a los interiores, nos empeñaremos en sacar a la luz una continuidad entre las dos radiografías urbanas propuestas por el director, deseoso de sondear cada vez más profundamente el cuerpo de la ciudad.

La disección del Madrid puesto en imagen en las dos comedias negras desvela las entrañas de una capital carcomida por la violencia. Esta última, que el director pinta como una patología que infecta todas las células del cuerpo urbano, es fruto del desencadenamiento de las pulsiones permitido por la desaparición de los puntos de referencia y los límites. La ciudad se presenta como un espacio de transgresión y anarquía cuya doble reelaboración filmica, regida por los mecanismos de la distorsión, refleja también la fragilidad de lo real que acaba perclitando y se confunde con sus simulacros. Esta abolición de las fronteras desemboca en una mezcla temporal que testimonia de la supervivencia del pasado en el presente de una metrópolis a primera vista profundamente anclada en la contemporaneidad: la hibridez del cuerpo urbano, atenazado entre dos temporalidades, está representada por los motivos orgánicos abyectos que son el monstruo y el cadáver, metáforas de los fantasmas de una época supuestamente pretérita, remota, que continúa atormentando a la España democrática de la que Madrid, a la vez centro geográfico y político del país, resulta ser la sinécdote.

LA VIOLENCIA, PATOLOGÍA DEL CUERPO URBANO

Los dos relatos filmicos tienen por marcos espacio-temporales respectivos el Madrid del extremo final del siglo XX (*El día de la bestia*) y el de los albores del siglo XXI (*La comunidad*). En cada uno, desde los primeros minutos, se presenta menos la capital como un mero trasfondo que como una verdadera entidad, un organismo cuya epidermis (los exteriores) recorre la cámara a la par que sondea sus entrañas (los interiores). Madrid aparece como un espacio de violencia hipertrofiada cuyas representaciones visuales y emanaciones sonoras asaltan los sentidos del espectador: desde la secuencia

¹ Álex de la Iglesia recuerda que estaba previsto inicialmente que la acción se desarrollara en un único piso. J. Angulo & A. Santamarina, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Donostia-San Sebastián, Euskal Herriko Filmategia / Filmoteca vasca, 2012, p. 233.

de los títulos de crédito de *El día de la bestia*, las imágenes sobrecededoras de una ciudad apocalíptica, sumida en las tinieblas, literalmente a fuego y sangre, se conjugan con una banda de sonido agresiva que superpone sirenas de policía, alboroto de la metrópolis y música *hard rock*, ahogando al público en un « baño de sensaciones »² propiamente posmoderno que sugiere el caos urbano. Aunque a primera vista el Madrid de *La comunidad* no tenga nada en común con la capital nocturna y anárquica del precedente largometraje, no deja de presentarse como un lugar hostil, desde el íncipit: el filme se abre con un *travelling* vertical acelerado sobre la fachada de un edificio. La cámara se inmoviliza un momento a la altura de un balcón donde maulla un gato antes de proseguir su ascenso hacia la cima de dicho edificio, revelando la importancia dramática del lugar. Tras un corte en seco, penetraremos con el felino en un piso oscuro e inundado donde se va descomponiendo un cadáver, poco a poco devorado por el animal; esta imagen entra en resonancia con un documental sobre los buitres visionado más adelante por Julia y presenta un valor programático puesto que metaforiza la codicia de los habitantes del edificio, carroñeros dispuestos a matarse entre sí para adueñarse del tesoro de su difunto vecino, pero también la de la propia protagonista. Se descubre en la secuencia que sigue a los títulos de crédito que el edificio se sitúa en pleno centro de Madrid, en el número 14 de la Carrera de San Jerónimo: Julia aparece por primera vez en la pantalla bajo una lluvia recia, indicio climático del carácter inhospitalario de la ciudad, ya presente en *El día de la bestia*, y alaba su posición « supercéntrica ». Que se imponga, como en el primer largometraje, a través de un bombardeo audiovisual, o, como en el segundo, mediante un plano con valor proleptico que revela la presencia de un cadáver anidado en el seno del cuerpo urbano, la violencia intrínseca de la ciudad constituye un espectáculo que hiere de entrada la mirada del público. Resulta ser la consecuencia de un retorno al primitivismo y un desbordamiento de los instintos que autorizan todos los excesos, permitidos por la desaparición de los límites en un espacio anárquico donde la ley ya no se aplica: los individuos se persiguen, se agreden, se matan entre sí, mofándose de la prohibición del crimen que rige la vida en sociedad. Esta transgresión desemboca en una degradación de lo humano de la que da cuenta en *La comunidad* la estrategia grotesca recurrente de la animalización: esta contribuye a bosquejar el retrato de una humanidad que se desagrega y parece ella misma haber perdido todos los puntos de referencia que garantizaban la estabilidad de sus fronteras. Semejante desencadenamiento de los instintos afecta tanto los miembros externos como los órganos internos del cuerpo urbano, sacudido de espasmos y pulsiones a los que ya nada canaliza. La violencia surge de lo más recóndito de la ciudad, desde lugares interiores que cobijan una brutalidad tan explosiva como aquélla que se desencadena en la calle. Lo ilustra por ejemplo la agresividad verbal y física que circula por los hogares, microcélulas de una capital desregulada donde todos los lazos sociales

² L. Jullier, *L'Écran postmoderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 82.

son corruptos, a imagen de las relaciones familiares: Rosario y su hijo José María en *El día de la bestia* o el treintañero infantilizado Charly y su odiosa madre Dolores en *La comunidad*, por citar sólo estos dos ejemplos, se comunican a base de bofetadas, golpes descomunales y palabras hostiles. Además del caos exterior, se pintan los interiores de *El día de la bestia* como los teatros de una brutalidad exacerbada, igual que el edificio de *La comunidad*: la tienda de José María, la pensión, el despacho del agente de seguridad del centro comercial, el supermercado saqueado, el domicilio de Cavan dentro del Edificio Carrión, el piso de sus vecinos, la sala de conferencias, los estudios de televisión, la sala de concierto y, cómo no, las obras abandonadas de la Puerta de Europa son todos lugares asociados con la perpetración de actos violentos de los cuales los protagonistas son los agentes, las víctimas o los testigos. Los distintos episodios que transcurren ahí, y entre los que se intercalan las imágenes del recorrido de los personajes por las calles de la ciudad, parecen constituir las diferentes etapas de una trayectoria lúdica: el diálogo entre exterior e interior en este largometraje, materializado por las torres en obras donde se produce la matanza final, sitio a la vez cerrado y abierto, pero también entre oscuridad nocturna e iluminaciones artificiales, evoca la alternancia negro / blanco de un tablero de ajedrez por el cual se mueven los personajes, a imagen de peones que se desplazan de una casilla a otra, como se demostrará a continuación.

La acción de ambas cintas obedece a estrategias narrativas fundadas en el principio de la itinerancia, sintomático de la imposible inmovilidad de los personajes. La búsqueda del Anticristo por el Madrid babilonio de *El día de la bestia* y la caza del tesoro dentro del edificio de *La comunidad* se presentan como juegos de pista que se despliegan por este mapa urbano de la violencia. Las peregrinaciones a las cuales dan lugar son regidas por una doble dinámica horizontal y vertical. El incessante cinetismo de los personajes que se deslizan de un interior a otro dibuja en primer lugar una trayectoria horizontal que remite a la vez al juego de la oca o, como se ha señalado, al ajedrez. Estos dos motivos lúdicos se evocan, en *La comunidad*, a través del crucigrama encontrado en la cartera del difunto, que Julia logra descifrar tras visionar un spot publicitario de detergente para el suelo: un suelo de baldosas blancas y negras como la cuadrícula garabateada en la página de un cuaderno, representación del embaldosado en el piso del muerto (figuras 1-2).

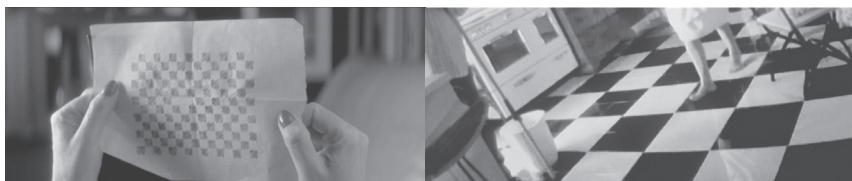


Fig. 1 y Fig. 2

Esta descodificación la conduce a la « casilla del tesoro », o sea a los millones de pesetas disimulados bajo una baldosa; una « casilla del tesoro » que, no obstante, no coincide con la « casilla de llegada » puesto que el itinerario que lleva a la salvación está lleno de obstáculos que obligan a Julia a dar marcha atrás e incluso a « volver a la casilla de salida », el piso donde empezó la aventura, su único refugio en el seno del territorio de la comunidad. Los lugares de tránsito que son los descansillos y la escalera aparecen como barreras infranqueables, callejones sin salida de un laberinto que la confina en el espacio de violencia y muerte que constituye el edificio. La heroína no tiene más remedio que seguir la vía externa del balcón en el que se había detenido la cámara al principio del filme. Logra escapar de su cárcel y alcanza laboriosamente la vivienda del millonario difunto, bajo una violenta tormenta cuyo estruendo le impide comunicarse con los transeúntes en la calle. Es por el tejado por el que Julia consigue extraerse definitivamente de este espacio de encierro para lanzarse en una carrera por la cima de los edificios del centro de Madrid, que se acaba con un enfrentamiento con Ramona sobre el pedestal de una de las cuadrigas que dominan el edificio del Banco Bilbao Vizcaya de la calle de Alcalá. La huida de la protagonista por el balcón entra en resonancia con el episodio de funambulismo sobre la fachada del Edificio Carrión en *El día de la bestia*: tras la celebración de la misa negra, bajo la influencia de drogas, Ángel, Cavan y José María deciden escalar el gigantesco letrero luminoso *Schweppes* y alcanzan el alojamiento más cercano. Estas secuencias en altura ponen en juego una dinámica de desplazamiento horizontal por la cima de edificios que el director, al mismo tiempo, explora en toda su verticalidad, mediante planos generales (figura 3) y picados vertiginosos (figura 4) que pintan la capital como una especie de gigantesco parque de atracciones.



Fig. 3



Fig. 4

A imagen de Quevedo, Goya o Valle-Inclán, representantes de la tradición grotesca española cuya influencia reivindica Álex de la Iglesia, el director aparece como un demiurgo y reduce la geografía madrileña a un teatro de marionetas de cuyos hilos tira. Paralelamente a los movimientos verticales de ascenso y descenso permitidos por las escaleras y los ascensores (los de la residencia de Cavan, de las obras de las torres KIO y del edificio de *La comunidad*), el realizador privilegia el punto de vista « levantado en el aire »³, distanciado e irónico, adoptado antes por esos distintos creadores y erigido en principio estético de la teoría literaria del esperpento, que actualiza en la pantalla. Coloca literalmente a sus criaturas al borde del abismo, un abismo parecido a aquél que, para el teórico literario Wolfgang Kayser, se abre al pie de los seres en un mundo deformado por lo grotesco y que, « ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones »⁴. Ángel, Cavan y José María, Julia y sus perseguidores se quedan por lo tanto en equilibrio precario, suspendidos en el vacío, amenazados por una nada a punto de engullirlos⁵. Varios personajes sufren por cierto las leyes de la gravedad durante unas caídas interminables cuya puesta en imagen es tributaria no sólo del esperpento y de modo más general de la tradición grotesca española, sino también del cómic, del dibujo animado y del cine *mainstream* internacional. Los personajes son tratados sin miramientos por una entidad enunciadora que los manipula como vulgares títeres y corta a su antojo los hilos de su existencia: si la sexagenaria Rosario realiza en *La comunidad* un salto inverosímil entre los tejados que evoca los efectos especiales de la película *Matrix*⁶, conoce poco después una muerte semejante a la de otra Rosario, que, en *El día de la bestia*, perece durante una caída vertiginosa en la caja de la escalera; las dos aparecen como seres vulnerables de carne y hueso, igual que José María, precipitado al vacío desde una de las torres KIO en construcción, o el cubano Oswaldo, tirado desde lo alto del edificio del Banco Bilbao

³ Valle-Inclán definió tres visiones artísticas distintas: la del autor que se considera inferior a su criatura (es el caso de Homero que pone a sus héroes en un pedestal para ensalzarlos), la del escritor que se presenta como el igual de su personaje (cita el ejemplo de Shakespeare) y por último la del creador que se sitúa encima de los seres salidos de su imaginación: con esta última postura corresponde la visión esperpéntica. R. Cardona & A. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, col. « La lupa y el escarlape », 9 », 1970, p. 24-25.

⁴ W. Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, p. 67.

⁵ El cineasta subraya que en estas situaciones de inestabilidad extrema se revela la verdadera naturaleza de los individuos pues éstos se debaten en un espacio inmaterial donde se abren todas las reglas: « aunque se trate de un truco narrativo utilizado por muchos directores, cuando llevas a los personajes a las alturas es como si los subieras al Olimpo de las ideas, como si los purificases. Inconscientemente el espectador siente también esa sensación y cree que el personaje, cuando se encuentra en lo alto, dice la verdad y no puede mentir. [...] En las alturas, además, y este es un concepto muy importante, ya no hay moral, porque estamos en la cima, más allá del mundo. » J. Angulo & A. Santamarina, *Álex de la Iglesia...*, op. cit., p. 238.

⁶ Andy y Larry Wachowski, 1999.

Viscaya en *La comunidad*. Si Cavan es el único individuo en sobrevivir a su caída espectacular desde el letrero *Schweppes*, es tan maltratado como sus compañeros, molido a palos, parcialmente quemado, desfigurado, víctima de esta violencia infligida a todos los personajes-títeres que se mueven por el universo grotesco de Álex de la Iglesia; un universo en perpetua instancia de desagregación, donde la realidad se diluye, hasta tal punto que la ciudad cuyo retrato bosqueja el cineasta parece a fin de cuentas no ser más que un gigantesco simulacro.

LO REAL AMENAZADO: MADRID, ESPACIO DE SIMULACRO⁷

406

La imagen del teatro de marionetas que convoca la radiografía de este Madrid cinematográfico en ambas películas incita a contemplar la ciudad como un « mundo en estado de enajenación »⁸ en cuyo seno los mecanismos de la deformación grotesca dan cuenta de una confusión engañosa entre lo real y su representación: tanto en *El día de la bestia* como en *La comunidad*, la capital constituye un espacio hiperreal tal y como lo define Jean Baudrillard, a saber el de un « inmenso escenario » propicio a múltiples « juegos de ilusiones y fantasmas » y a la mezcla de « todos los órdenes de simulacros »⁹: dicho de otro modo, un territorio dominado por la artificialidad y la virtualidad. En el primer filme, la capital está invadida de pantallas catódicas que simulan una realidad inconsistente y le ofrecen al cura señales que se empeña en descifrar. La vida urbana en este Madrid de fronteras flotantes se polariza en torno al medio televisivo cuyas máscaradas, a imagen del seudoexorcismo de Cavan, plasman una proyección distorsionada y virtual de lo real apta a competir con este. Sumamente crítico hacia la pequeña pantalla en su filmografía¹⁰, Álex de la Iglesia presenta la televisión, íntimamente vinculada con la violencia, como uno de los factores del apocalipsis urbano puesto en imagen, un instrumento dotado de una fuerza deformadora capaz de enajenar la realidad tanto como las mentes. Símbolo de la fascinación de la cultura de los *mass media* y del espectáculo, absorbe a todos aquellos que la ven, parasita banda de imagen y banda de sonido: las pantallas están omnipresentes en los hogares, en los bares y en los escaparates de las tiendas (figura 5), y se oye a menudo fuera de campo, como un rumor de fondo. Por medio de varias *mises en abyme* del programa *La Zona Oscura*, seguido con asiduidad por los personajes, y de una secuencia en los estudios donde se ruedan esos engaños

⁷ Se retoma aquí en parte la reflexión sobre el Madrid hiperreal de *El día de la bestia*, desarrollada en el siguiente artículo: D. Bracco, « *El Madrid de la bestia*: l'apocalypse urbaine d'Álex de la Iglesia » en N. Berthier & P. Thibaudeau, (coord.), *Visions cinématographiques de Madrid*, Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine, n° 13, Nanterre, automne 2014, <http://cccev.revues.org/5302> à paraître.

⁸ W. Kayser, *Lo grotesco...*, op. cit., p. 309.

⁹ J. Baudrillard, « Hyperréal et imaginaire », *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 24-28 (traduce la autora).

¹⁰ Lo ilustran asimismo *Crimen ferpecto* (2004) y, más recientemente, *La chispa de la vida* (2012).

televisuales, Álex de la Iglesia desvela los resortes de un medio de comunicación que propaga la incultura y difunde los valores de una sociedad decadente.

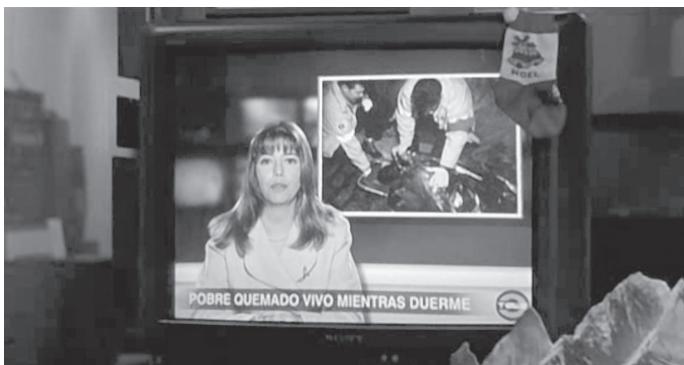


Fig. 5

El consumidor de imágenes desprovisto de toda capacidad de reflexión es el blanco de los programas criticados a través de la figura del presentador italiano Cavan, charlatán que abusa de la credulidad de su público: mediante un programa que parodia a la vez los productos mediocres de la telebasura española y el modelo berlusconiano¹¹, el director se eleva contra la vacuidad de la cultura católica y la instrumentalización política de la pequeña pantalla activando las estrategias de la distorsión paródica, que apuntan a desvelar los mecanismos de manipulación y de enajenación de las mentes por este *médium*. Sacan a la luz los agentes reales de una violencia urbana menos mitológica que real y cotidiana, alimentada, entre otros factores, por las farsas de una televisión que atrofia el espíritu crítico de sus espectadores.

El medio televisivo está presente asimismo en *La comunidad*: es el mundo virtual en el que se ha refugiado el residente del edificio, perseguido por sus vecinos por haber ganado seis cientos millones de pesetas en la quiniela. Tras años de encierro voluntario, se murió delante del televisor encendido. A excepción de esta ocurrencia, la televisión no aparece en esta película como un factor de enajenación sino al contrario como un revelador de lo real, anidado en el universo degradado del edificio: además de la clave que le ofrece a Julia para descifrar el mapa del tesoro, le proporciona al espectador indicios narrativos que le permiten anticipar la acción por venir y aclara la verdadera naturaleza de los individuos que van a perseguirse dentro del edificio. El documental sobre los buitres, que ya se ha evocado, interactúa con el eslogan de un spot televisivo sobre los

¹¹ Se puede observar la presencia de un retrato del antiguo Presidente del Consejo italiano Silvio Berlusconi en los estudios donde se rueda *La Zona Oscura*: pone de realce de modo indirecto e irónico «the creeping influence of Italian media mogul over privatized Spanish television [...] most significantly from August 1989». P. Buse, N. Triania-Toribio & A. Willis, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, p. 74-75.

efectos perjudiciales del dinero que plantea el materialismo y el individualismo como los principios motores del relato y de los simulacros amparados por el edificio. Álex de la Iglesia prolonga por lo tanto su reflexión sobre las nociones de virtualidad y facticidad, aquí relacionadas con el territorio doméstico: multiplicando los juegos dialécticos entre superficie y profundidad, dorso y revés, pone en escena un universo dominado por las apariencias y sitúa continuamente a sus criaturas en la frontera de la verdad y de la mentira, al igual que lo hará cuatro años después en *Crimen ferpecto*, anclando parte de la acción en el espacio artificial y aséptico de un centro comercial madrileño. Aquí, una primera ilusión parece disiparse cuando Julia descubre el piso coqueto que debe hacer visitar, agradable sorpresa que no dejaba presagiar la aparente vetustez del edificio. Decide pasar la noche ahí con su pareja Ricardo e improvisa una cena a la luz de las velas. Se apropia sin dificultad de la cocina, por la cual se mueve con soltura; pero la tormenta amenazante y la elegancia exagerada de los dos personajes, aunque sea *a priori* coherente con el decorado lujoso, subrayan el carácter fingido de esta puesta en escena que se agrieta ante nuestros ojos: el traje sastre y el esmoquin impuestos por sus empleos respectivos (ella es agente inmobiliaria, él hace de gorila en una discoteca) confiere una dimensión caricaturesca a su distinción, hasta tal punto que Julia, rubia platino vestida de rosa chillón, compara a Ricardo con « un muñeco de ventrílocuo ». La fisura en esta imagen de comodidad material se profundiza cuando unas cucarachas irrumpen en el dormitorio por una grieta en el techo, prohibiéndoles a los personajes todo acceso al espacio de la intimidad amorosa en este alojamiento que no les pertenece. Al día siguiente, Ricardo, hombre mediocre y frustrado, denuncia abiertamente el simulacro que su pareja intenta construir: « ¿Sabes por qué no quiero quedarme en este piso? Porque es lo que no vamos a tener nunca. [...] Yo no puedo soñar con una casa como ésta ni con un coche como ése ni con una tía como la del anuncio ». Mientras se desvanece el espejismo de posesión que el simulacro parecía otorgarle a esta pareja común, la irrupción de los insectos sugiere que el bienestar ofrecido por el piso no es sino superficial: se convertirá más adelante en una de las células de un espacio de horror dentro del cual Julia se encerrará en varias ocasiones para escapar de sus perseguidores antes de ser molida a palos. No viable por ser ilusoria, la felicidad que la heroína se esfuerza por plasmar al principio de la película se distorsiona al punto que vuela en pedazos, al igual que la euforia suscitada por el descubrimiento del tesoro es disipada más adelante por la angustia que origina en Julia el acoso de los vecinos.

Los propios residentes han hecho de su edificio un territorio de añagazas y engaños donde se han empeñado durante varios años en mantener la ilusión comunitaria¹². Durante su enfrentamiento, el administrador Emilio, que por cierto acaba de regresar

¹² « Somos una comunidad muy unida, es como una piña, [...] como una segunda familia », declara el cubano Oswaldo a Julia durante su falsa fiesta de cumpleaños. El administrador Emilio se erige por su parte en garante del bien colectivo mientras maltrata a Julia: « Siempre nos ha interesado el bien común, el interés que tenemos en el edificio. Algunos hemos vivido aquí desde siempre ».

de una estancia en Disneyland, espacio hiperreal por excelencia para Baudrillard¹³, le explica a Julia que el grupo se construyó en torno al proyecto colectivo de apoderarse de la fortuna del millonario a fin de repartirla entre sus distintos miembros y financiar los sueños de cada uno. El ingeniero que ocupaba el elegante piso de Julia fue asesinado precisamente por haberse negado a someterse a esta regla del bien común. Pero el individualismo de Emilio, que revela haber urdido semejante plano para incautarse del botín, y los instintos criminales de los demás residentes disipan el espejismo de este noble ideal de solidaridad. La disimulación y el simulacro constituyen asimismo la estrategia por la cual optan en un primer tiempo los vecinos carroñeros a fin de tenderle una trampa a la recién llegada: en la secuencia de la falsa fiesta de cumpleaños, su juego mecánico y teatral, desprovisto de toda naturalidad, se suspende en cuanto Julia, atrapada en las redes de la ilusión, desaparece, acompañada a su casa por Oswaldo. El cubano está investido de la misión de seducirla para permitirles a los vecinos penetrar en el piso mientras él la distraiga en el dormitorio. Pero esta esfera de intimidad no puede definitivamente ser conquistada, siendo la nueva perspectiva de una noche de amor socavada una vez más por la revelación del simulacro, en el momento en que Julia sale un momento de la alcoba y descubre a los otros residentes registrando el salón. Por fin, es recurriendo a la táctica de la simulación y sustituyendo el dinero por una moneda facticia (billetes de Monopoly) como el inocente Charly engaña a los demás habitantes del edificio, pone el botín en un lugar seguro y logra rescatar a Julia. Por cierto, su primera aparición en la pantalla, falsamente inquietante, y su ingenuidad, sólo aparente, se inscriben en este tejido de añagazas narrativas que el director borda para deshacerlo enseguida. En ambas cintas, Álex de la Iglesia erige por lo tanto el simulacro en un «método artístico y conceptual»¹⁴ fundado en estrategias deformantes cuyo despliegue le permite levantar el velo sobre la enajenación de una realidad fagocitada por sus representaciones: la virtualidad católica en *El día de la bestia*; las apariencias en *La comunidad*. En este sentido, su cámara reactualiza en cierto modo las propiedades del espejo cóncavo del esperpento, que quedan así expuestas por Max Estrella, protagonista de *Luces de Bohemia*: «[el] sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»¹⁵. De hecho, los excesos y las distorsiones grotescas de Álex de la Iglesia *revelan*, en sentido óptico del término, la dislocación de lo real en un Madrid deformado por lo virtual, donde la misma modernidad de la metrópolis contemporánea no resulta ser más que un trampantojo.

¹³ J. Baudrillard, «Hyperréal et imaginaire», *op. cit.*, p. 24-28.

¹⁴ M.P. Rodríguez, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, p. 236.

¹⁵ R. de Valle-Inclán, *Luces de Bohemia: esperpento* (1920), Madrid, Espasa-Calpe, col. «Austral Teatro», 2006 (introducción de Alonso Zamora Vicente), p. 168-169.

MONSTRUOS Y CADÁVERES: LAS HUELLAS DEL PASADO EN LA CONTEMPORANEIDAD

En los dos largometrajes, la capital se impone como el sitio de una tensión entre las temporalidades, materializada por la existencia de interiores vetustos y degradados, verdaderas reliquias del pasado, en pleno centro de una capital *a priori* profundamente anclada en la contemporaneidad. Confiriendo una función sinecédótica al Madrid neoliberal y globalizante de *El día de la bestia*, del que las torres KIO (figura 6) y el Edificio Carrión son los emblemas, Álex de la Iglesia se esmera en poner en evidencia las paradojas de una sociedad española que, en vísperas del siglo XXI, pretende modernizarse adaptándose a las estructuras europeas y a las dinámicas de la globalización cuando aún sigue cobijando pobreza, corrupción y extremismo¹⁶.

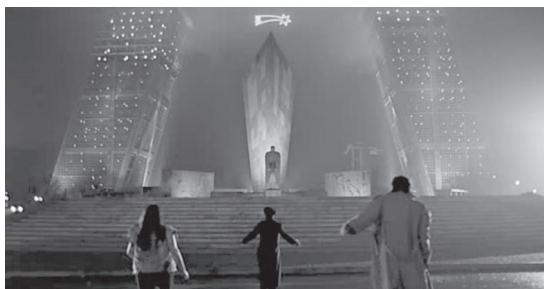


Fig. 6

En *La comunidad*, una ruptura parecida se manifiesta a través del territorio geográfico más reducido del edificio y del barrio « supercéntrico » donde se sitúa: la petulante Julia, mujer independiente que se deshace sin estado de ánimo de su mediocre pareja, es la representante del Madrid contemporáneo en cuyo centro ha anidado el viejo edificio, poblado de individuos que encarnan literalmente la persistencia del pasado y de la tradición. Esta tensión temporal se patentiza asimismo a nivel textual, en el seno de los espacios de reescritura y reciclaje referencial que constituyen sendos relatos filmicos. La ciudad se impone como un territorio intrínsecamente maléfico, como lo sugieren las manifestaciones de la Bestia, en algunos de sus lugares más emblemáticos, y el naipe con efigie del Joker¹⁷ recogido por Julia en la acera donde aparece con todas sus letras el nombre de la capital (figura 7):

¹⁶ Se estudian detalladamente estos aspectos en el artículo ya citado: D. Bracco, «*El Madrid de la bestia...*», *art. cit.*

¹⁷ Álex de la Iglesia declara a propósito de este personaje procedente del universo del cómic: « Yo creo que el joker es uno de los iconos más poderosos de la cultura contemporánea. Es payaso, es monstruo, es Coney Island, es payaso y monstruo a la vez, es el expresionismo alemán puro y duro. Es un personaje que parece sacado de Murnau o de cualquier otra película muda alemana. », J. Angulo & Santamarina, *Álex de la Iglesia...*, *op. cit.*, p. 237. Cabe señalar asimismo que en la secuencia de la carrera por los tejados del centro de Madrid unas salpicaduras de sangre mancillan los nombres de Madrid y de España



Fig. 7

por un lado, el Madrid satánico de *El día de la bestia* resulta de relecturas paródicas del género cinematográfico del terror, con guiños más o menos obvios al cine internacional (*La semilla del diablo*¹⁸, *El exorcista*¹⁹, *La Profecía*²⁰) y a la tradición española del cine satánico (*Exorcismo*²¹, *La endemoniada*²²...); por otro lado, la sombra de Alfred Hitchcock (*La ventana indiscreta*, *Vértigo*, *Psicosis*²³) y de Roman Polanski (en particular la llamada « trilogía de los apartamentos »²⁴) planea sobre el edificio de *La comunidad* cuyo monstruoso ascensor, que atrapa y despedaza a los cuerpos, parece tomar parte en el negro designio de los residentes. Al mismo tiempo, los lugares degradados y asfixiantes de ambas ficciones actualizan las modalidades de representación de los espacios en el cine anticonformista español de los años 1950-1960 y recuerdan los hogares exigüos puestos en escena por algunos directores legatarios de la tradición grotesca nacional como Luis García Berlanga, Marco Ferreri o Fernando Fernán Gómez, pero también en películas posteriores como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971) o *El anacoreta* (Jean Estelrich, 1976)²⁵. El diálogo entre estas referencias rompe por consiguiente con la idea de una temporalidad única, inscribiendo los retratos urbanos de Álex de la Iglesia en la prolongación de creaciones del pasado cuyo reciclaje hace interactuar cultura contemporánea globalizada y patrimonio español. Esta hibridez temporal se corporaliza en el espacio urbano a través de los juegos de contrapunto que se establecen entre las viviendas madrileñas en las dos ficciones: situado dentro

(« Spain ») en la guía de una turista que anda por la calle de Alcalá en el momento en que Oswaldo cae al pie del Banco Bilbao Viscaya.

¹⁸ Roman Polanski, 1968.

¹⁹ William Friedkin, 1973.

²⁰ Richard Donner, 1976.

²¹ Juan Bosch, 1974.

²² Armando de Ossorio, 1976.

²³ Se estrenaron respectivamente en 1954, 1958 y 1960.

²⁴ *Repulsión* (1965), *La semilla del diablo* (1968) y *El inquilino* (1976).

²⁵ La influencia de estos distintos filmes es perceptible también en el trabajo de dirección artística realizado por Álex de la Iglesia para *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991): se puede establecer un paralelismo entre el Bilbao nocturno y caótico del largometraje de Urbizu y el Madrid apocalíptico de *El día de la bestia*; del mismo modo, la cocina sucia de las gitanas prefigura la de Rosario.

del emblema de modernidad que constituye el Edificio Carrión, el lujoso piso de Cavan se opone por completo a la pensión García, localizada en una calle de nombre evocador, la calle Mártires. El topónimo sugiere la imagen de un cuerpo urbano agredido, amenazado en su integridad: tanto el edificio de la pensión como las obras abandonadas de la Puerta de Europa parecen petrificados en un estado de inacabamiento, de construcción o mejor dicho de deconstrucción. El andamio que tapa la fachada así como la habitación en obras del cura configuran con la cocina cutre y el pasillo oscuro un territorio deteriorado que anuncia el universo doméstico putrefacto de *La comunidad*. Del mismo modo, el piso del ingeniero ocupado por Julia desentona en el antiguo edificio: su luminosidad, su lujo elegante y sus equipos modernos (las « superventajas » expuestas por Julia, el jacuzzi, la sauna y el colchón acuático del dormitorio) contrastan con la oscuridad y la decrepitud de un edificio que nunca ha sido reformado, al igual que el traje sastre rosa chillón de la coqueta Julia se opone a la vestimenta apagada y descuidada²⁶ de los residentes; las paredes agrietadas del edificio, impregnadas de humedad, sus papeles pintados descolorados y su mobiliario pasado de moda plasman la imagen de un lugar prisionero de un pasado estancado, de un tiempo que ha dejado de correr y por lo tanto no le deja ningún sitio al presente. La llegada de Julia alantro de la comunidad supone por consiguiente una irrupción de modernidad inaceptable para los vecinos que se ligan contra ella no sólo para incautarse del tesoro sino también para eliminar a la intrusa y cerrar la brecha por la que se ha introducido en su universo²⁷. Las cadenas de las puertas, los pestillos, las rejas del ascensor y las barras de la barandilla conforman una red de motivos carcelarios que contribuye a pintar estos sitios degradados como espacios de enclaustramiento que Álex de la Iglesia, en las entrevistas concedidas a Jesús Angulo y Antonio Santamarina, compara en dos ocasiones con un « castillo »²⁸ del que pueden salir los personajes sólo tras afrontar a los monstruos que ahí se pudren. La imagen de la « isla de monstruos» utilizada por Julia para designar el edificio es en este sentido evocadora: aparte de la referencia intertextual evidente a la novela de aventuras del escritor escocés Robert Stevenson, *La isla del tesoro* (1883) –explicitada por la canción que entona Domínguez, « Ron, ron, ron, la botella de ron... », ritornello de los piratas en la obra literaria, mientras está buscando el dinero en las inmundicias acumuladas por el muerto– sugiere que los residentes están irremediablemente anclados en este territorio cuyas fronteras, materializadas por los cubos de basura de la calle,

²⁶ A excepción del azul metálico del disfraz de *Power Ranger* de Armandito, el hijo de una de las habitantes del edificio.

²⁷ Esta oposición es también subyacente en *800 balas* donde el personaje de Laura, interpretado de nuevo por Carmen Maura, encarna la modernidad del Madrid contemporáneo: esta irrumpé violentamente en el universo del pueblo almeriense cuyos habitantes, actores y dobles especialistas de la época dorada del *spaghetti western*, resisten contra dicha modernidad y reactualizan constantemente su pasado cinematográfico.

²⁸ Á. de la Iglesia en J. Angulo & A. Santamarina, *Álex de la Iglesia...*, op. cit., p. 191 y p. 234.

nunca han franqueado, como confirma la réplica perentoria de Rosario: « nací en esta casa y en esta casa pienso morir ».

El cineasta traza una verdadera geografía interior de la abyección en estas dos películas privilegiando sitios cerrados, deteriorados, mancillados, verdaderos teatros de violencia y muerte. Julia Kristeva, que no reduce lo abyecto a « la ausencia de limpieza o de salud », aunque caracterice las células de esta ciudad enferma, sino « lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entredós, lo ambiguo, lo mixto »²⁹. Tanto la hibridez temporal como la confusión entre realidad y simulacro en este Madrid cinematográfico resultan de la crisis de los puntos de referencia que azota al cuerpo urbano así como de una abolición de las fronteras que plasman una imagen de la ciudad como territorio del entredós, eminentemente abyecto. Presente en ambos filmes, el cadáver constituye un motivo esencial que aclara esta aprensión del espacio madrileño. La etimología del vocablo (procede del infinitivo latín *cadere*, « caer ») indica para Kristeva que es un cuerpo caído más allá de los límites de su condición de vivo, « materia turbia »³⁰ que es preciso excluir del territorio de la humanidad. En la primera parte de *La comunidad*, los bomberos proceden precisamente a la expulsión del cuerpo putrefacto infligido a la mirada del espectador desde los primeros minutos y a la evacuación de las materias pútridas acumuladas en el piso (el agua corrupta, las inmundicias: figura 8).



Fig. 8

Es por cierto la apertura del alojamiento la que despierta la codicia de los vecinos y la de Julia, y desencadena la funesta caza del tesoro, como si la impureza, que Kristeva define como « un elemento relativo al límite, al margen »³¹, se escapase simbólicamente de su caja de Pandora para invadir el edificio entero. La fascinación horrorizada de Julia por el cuerpo putrefacto, al que observa a través de una apertura en la pared, remite al voyeurismo que « se pone de manifiesto cada vez que el objeto [considerado] fluctúa

²⁹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 12 (traduce la autora).

³⁰ *Ibid.*, p. 127.

³¹ *Ibid.*, p. 81.

hacia lo abyecto »³², un voyeurismo favorecido asimismo por las mirillas de las distintas puertas de entrada. El motivo cadavérico está también omnipresente en *El día de la bestia*, donde se asocia con los cuerpos quemados de los mendigos, aquéllos de los inmigrados que yacen en el suelo del supermercado saqueado por la banda « Limpia Madrid » y los de la familia de sin techos acribillados a balazos en la penúltima secuencia. Conjugadas con las encarnaciones monstruosas de la Bestia, las ocurrencias del cadáver y los espacios de la abyección metaforizan la descomposición de un cuerpo urbano cuyas fronteras están constantemente agredidas. Se pueden considerar, con María Rodríguez Pilar, como las representaciones de « la pervivencia de los restos cadávericos de [...] pasado [español] que retornan a una “contemporaneidad convulsa” y que plasman ‘la presencia y el horror de lo monstruoso en los límites de nuestra conciencia y nuestra geografía »³³. Es en particular la figura espectral del franquismo la que atormenta al Madrid de los años 1990-2000 y se inmiscuye por los intersticios de los dos textos filmicos, a semejanza de las cucarachas que irrumpen en el piso ocupado por Julia: profundamente hostil a toda forma de alteridad, Rosario es por ejemplo la viuda de un guardia civil cuya fotografía conserva en su habitación y cuyo fusil usa para intentar matar al cura. En cuanto a la agresividad tribal del grupúsculo extremista « Limpia Madrid », que prefigura la de la comunidad de los vecinos, es el síntoma de una resurgencia del fascismo en el seno de la España contemporánea representada por la capital. Saca a la luz un *continuum* no sólo entre las temporalidades sino también entre los aparatos ideológicos de dos régimenes a primera vista radicalmente opuestos: resulta ser un residuo de la dictadura en el seno de la democracia, una emanación de un cuerpo social desviante que perpetúa la barbarie heredada de la época franquista. La violencia racial, social e institucional se rearticula aquí a la luz de las coordenadas de la sociedad democrática que son la inmigración, la globalización, el neoliberalismo y la corrupción moral de una población manipulada por los *mass media*. El universo de *La comunidad* ofrece también indicios de la supervivencia del pasado dictatorial que se concentran esencialmente en el edificio³⁴: los vecinos son por la mayoría individuos entrados en años, encarnados además por veteranos del cine español, procedentes generalmente de la tradición teatral. Uno de ellos, Emilio Gutiérrez Caba, interpreta al administrador, especie de *pater familias* al que se puede asimilar con el Caudillo, a la cabeza de una colectividad que remite a la comunidad nacional³⁵. A un nivel extracinematográfico,

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ Mª P. Rodríguez, *Mundos en conflicto...*, *op. cit.*, p. 219.

³⁴ Aunque ajenos a este microcosmos, dos clientes de la agencia vienen a visitar el piso con su ejemplar del *ABC* en las manos, periódico de tendencia conservadora cuya visibilidad en la pantalla confirma nuestra lectura.

³⁵ Sobre esta asimilación de la comunidad de los vecinos a una nación española atormentada por los fantasmas del franquismo, véase C. Moreiras-Menor, « Temporalidad e historia en “*La comunidad* de Álex de la Iglesia” », *MLN* [en línea], vol. 123, nº 2, Hispanic Issue (Mar. 2008), p. 374-395, disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/30133939>> (consultado el 14 de febrero de 2014)

este actor, cuya carrera abarca los tres períodos que son la época franquista, la Transición y la democracia, da literalmente cuerpo a esta continuidad temporal. María Pilar Rodríguez subraya por lo demás que el simbolismo del cadáver del millonario en *La comunidad* es reforzado por «el detalle futbolístico implícito en el modo de obtener la fortuna. En décadas pasadas, ganar una quiniela de catorce resultados era la aspiración máxima de una sociedad empobrecida por las consecuencias de la Guerra Civil en tiempos en los que se aconsejaba “apretarse el cinturón”»³⁶. Aunque al término de la aventura, Charly, marginal dentro de la colectividad, y Julia parecen haber triunfado de este pasado estancado, celebran su victoria en un bar del barrio significativamente llamado «El oso y el madroño»: en realidad, este espacio festivo conecta el presente de los años 2000 con una tradición madrileña que se remonta a la Edad Media, a través de un nombre que hace referencia a los motivos del oso y del madroño, armas heráldicas de la ciudad desde el siglo XIII. Es también el lugar donde los dos héroes se reúnen para consumir una especialidad culinaria local, un caldo con Jerez, y bailar un chotis, música folclórica de Madrid, rodeados de chulapos³⁷. Esta imagen final entra en conflicto con la contemporaneidad encarnada por Julia y se arraiga en una visión castiza de la identidad madrileña, sugiriendo que el pasado, lejos de ser erradicado como se podría creer a primera vista, no deja de resurgir en el presente, incluso más allá de las fronteras del edificio que los «héroes» han logrado salvar: toma la forma de un retorno a las raíces locales y demuestra que en los albores del siglo XXI, el proyecto neoliberal global impulsado durante la década anterior no ha hecho más que exacerbar el nacionalismo explícitamente encarnado en *El día de la bestia* por la banda xenófoba «Limpia Madrid». La lectura que sugiere este desenlace parece ir en el sentido de la definición que propone Umberto Eco de la creación posmoderna: «la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad»³⁸. A la remodelación irónica de un doble pasado cultural e histórico procede precisamente el director en ambos largometrajes activando los mecanismos de un humor negro que no deja de hacer interactuar risa y horror, convidiendo al público a una reflexión crítica sobre las derivas de la España democrática. La indisociabilidad e incluso la necesaria complementariedad de estas reacciones antagónicas remiten al «cómico de la abyección» definido por J. Kristeva, generador de una «risa horrorizada», una «risa apocalíptica»³⁹, tal y como aquella que invade al espectador ante las

³⁶ Mª P. Rodríguez, *Mundos en conflicto...*, p. 238.

³⁷ Véase P. Buse, N. Triana-Toribio & A. Willis, «*La comunidad* (2000): modernity and the cinematic past», *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, p. 119-138.

³⁸ U. Eco, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona, Lumen, 1984, citado por I. Urdanibia, «Lo narrativo en la posmodernidad» en G. Vattimo y otros, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 70.

³⁹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur...*, op. cit., p. 240.

representaciones urbanas grotescamente deformadas de Álex de la Iglesia: la de un monstruo infernal que parece poseer al cuerpo urbano entero, un cuerpo urbano tan espeluznante como la Bestia contra la cual cree luchar el cura; la de una comunidad que se alimenta del cadáver en descomposición de una época menos remota de lo que parece. En este sentido, se puede decir que el propósito de *La comunidad* se inscribe en la continuidad del designio del director en *El día de la bestia*: el apocalipsis cinematográfico del largometraje de 1995 revela que el Anticristo no se manifiesta bajo la forma de los chivos híbridos que muestran las imágenes alteradas por la subjetividad de los personajes sino bajo aquélla, más horrenda por ser más real, de un cuerpo social en delicuencia, devorado por la cultura católica, los efectos perversos del neoliberalismo y la resurgencia de un nacionalismo que desemboca en el nacimiento de un nuevo fascismo. Prosiguiendo cinco años después su radiografía de una sociedad carcomida por el pasado, abismándose aún más hondamente en las entrañas de la ciudad, Álex de la Iglesia demuestra que la España posmoderna sigue arrastrando, en los albores del tercer milenario, al monstruoso cadáver de su historia. Los pedazos de pasado que se clavan en las carnes de sus cuerpos cinematográficos prueban que si rechaza por ahora toda confrontación directa con los fantasmas de su país, está lejos de tomar el partido de la amnesia por la que había optado sin embargo en el momento de la escritura de su primer largometraje, *Acción mutante* (1992)⁴⁰. Eminentemente deformante, la doble reelaboración filmica a la que somete la capital funciona por lo tanto, a la manera del espejo cóncavo del esperpento, como un revelador del origen de las plagas que azotan al Madrid contemporáneo real, cobijando irremediablemente éste los desechos de un pasado dictatorial que dos décadas de democracia no han permitido barrer.

Aunque pretenda siempre privilegiar en sus películas la forma al contenido y el entretenimiento a la reflexión intelectual profunda⁴¹, Álex de la Iglesia bosqueja a través de sus dos comedias negras un doble retrato del Madrid de su época y emprende la explotación de las entrañas de la capital. Procede a la disección del cuerpo urbano cuyos disfuncionamientos saca a la luz y analiza los síntomas de la violencia, patología que afecta el conjunto de sus órganos. Los motivos claves que son el monstruo y el cadáver, ambos figuras del margen, pueblan el espacio filmico y metaforizan las desviaciones de una ciudad que ha perdido sus puntos de referencia, presa de un desencadenamiento de los instintos más primitivos. Se contempla la metrópolis como un espacio grotesco, deformado, intrínsecamente abyecto por estar situado en la frontera de lo real y de sus proyecciones virtuales, de la tradición y de la contemporaneidad, del pasado y del presente. Si España, representada en los dos filmes por su capital, toma el partido de la apertura en los años 1990 gracias a la adopción de una política globalizante y neo-

⁴⁰ M. Ordóñez, *La bestia anda suelta. ¡Álex de la Iglesia lo cuenta todo!*, Barcelona, Glénat, col. «Biblioteca del Dr. Vértigo», nº 12, 1997, p. 100.

⁴¹ Abundan las declaraciones y entrevistas del director que van en este sentido.

liberal, esta internacionalización muy contemporánea se acompaña paradójicamente de la resurgencia del pasado dictatorial, de la que el extremismo y el nacionalismo son los indicios. Estos largometrajes dan cuenta de los desbordamientos generados por la desaparición total de los límites en un doble espacio urbano y filmico manipulado por un cineasta-demiurgo que se mofa de las fronteras. Como digno representante del cine posmoderno, Álex de la Iglesia despedaza el cadáver de un pasado a la vez histórico y cultural del cual injerta ciertos miembros en sus creaciones del presente, poniendo en evidencia los lazos que perduran entre las épocas. No obstante hay que esperar hasta el rodaje de *Balada triste de trompeta* (2011) para que el director abandone el anclaje contemporáneo de sus dos comedias negras y aborde de modo mucho más frontal, en un relato de nuevo ambientado en Madrid, la historia reciente de una España marcada por los estigmas de la Guerra Civil y del franquismo. Enfocado esta vez en su vertiente más oscura, lo grotesco se convierte en el instrumento de un exorcismo que responde, según las palabras del mismísimo cineasta, a la doble necesidad personal y artística de poner en marcha, a la hora de los debates sobre la cuestión memorial, su propio proceso de « recuperación de la memoria histórica »⁴².

⁴² J. Angulo & A. Santamarina, *Álex de la Iglesia...*, op. cit., p. 288.

Conception, réalisation : Vincent Bricout
Cellule Communication Université Paris 8

Impression
Imprimerie Jouve
11, boulevard de Sébastopol - 75036 Paris Cedex 01



PANDORA
Revue d'Études Hispaniques
1 / 2014

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines
Université Paris 8
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex

Pandora@univ-paris8.fr

ISBN : 978-2-9539996-1-7

EAN : 9782953999617

16€