P A N D O R A

REVUE D'ÉTUDES HISPANIQUES

13/2016

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

COMITÉ DE RÉDACTION (Université Paris 8)
Annick Allaigre
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 Etienvre (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 Lúdtke (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)

LE NON-DIT DANS LE MONDE HISPANIQUE ET LATINO-AMÉRICAIN

Textes réunis par

MICHÈLE ARRUÉ ET IVÁN LOPEZ CABELLO

TABLE DES MATIÈRES

- Le non-dit dans le monde hispanique et latino-américain 7
- La stratégie de l'insinuation dans le champ vexatoire
  Françoise FOURNIER 21
- El juego de lo dicho y lo no-dicho: los adversarios y su decir en el discurso del primer franquismo (1939-1942)
  Lydia ROMEU 35
- De locos invisibles: la imagen de la enfermedad mental en el no-do entre 1950 y 1977
  Cristina BERNALDO 51
- LE NON-DIT DANS LES ENCLAVES ESPAGNOLES DE CEUTA ET MELILLA : NATIONALISME ET USAGES MÉMORIELS
  Alicia FERNÁNDEZ GARCIA 61
- Límites de la libertad de expresión en la prensa: un caso paradigmático de censura en la españa de la transición
  Iván LÓPEZ CABELLO 81
- Lo in-decible en la voz poética de chantal maillard
  Francisco AROCA INIESTA 95
- L'ecriture de l'implicite de benjamín prado
- Contre les mensonges de l'histoire
  Carole VINALS 111
- Frecuencias de lo (in)visible: la guerra civil salvadoreña en la narrativa de claudia hernández
  Ignacio SARMIENTO 125
- Mucho cuidado con los silencios: la narrativa de roberto bolaño entre el no-decir y el decir demasiado
  Santiago DEYMONNAZ 139
- **MISCÉLANNÉES** 153
- Conceptos ocultos y ocultados de la ideología neoliberal
  Luca MARSI 155

Le non-dit dans le monde hispanique et latino-américain

Le non-dit n'est pas une absence, une carence du dire. Il est ce qui n'est pas exprimé de façon explicite mais est dit, cependant, sous un autre mode. Il est silence du dire, dire latent, caché ou suggéré, toujours induit, construit par le dire, jamais indépendant de ce dernier. Ce qui n'est pas exprimé ou montré peut acquérir un pouvoir expressif décuplé. Il s'agit de taire pour suggérer, occulter pour désigner. Ce dire autrement suppose des stratégies d'énonciation et des codes particuliers, de même qu'il requiert le déchiffrement des sens cachés et des contenus sous-entendus. Ce mode donne toute son importance à l'interprétation et instaure un rapport particulier avec l'instance de réception qui se voit accorder un rôle actif et créatif bien souvent central.

C'est ce dire autrement qui est interrogé dans ce numéro de Pandora, et ce depuis diverses perspectives et disciplines —Littérature, Linguistique, Histoire, Arts visuels - pour analyser les formes qu'il revêt, ses fonctions et les questions qu'il pose dans le monde hispanique et latino-américain.

En littérature**,** le non-dit peut interroger, pour la contourner ou précisément l'affronter, la question controversée de l'« ineffable », ou encore celle de l'inavouable ou du refoulé. Des stratégies narratives qui utilisent des figures rhétoriques visant à travestir ou habiller le dire, ou encore par l'ambigüité et l'imprécision à ne jamais le fixer.

En linguistique le non-dit interroge l'ironie, l'implicite, le sous-jacent. Il a partie liée avec la sémantique ou encore le concept d'implicature.

À des périodes répressives de l'Histoire, sous des régimes autoritaires, le non-dit peut s'avérer être une stratégie de transgression face à la censure et aux tabous. Sont alors utilisés des codes d'énonciation ou de représentation pour dire entre les lignes, par déplacement, en contournant ou détournant, montrer tout en dissimulant, pour lutter contre les silences assourdissants de l'Histoire. Tout aussi bien, l'analyse du non-dit peut être une réflexion sur la rhétorique du discours officiel.

Dans les arts visuels, le non-dit ou ce qui n'est pas montré peut instaurer un mode de représentation pour figurer ce qui est insoutenable à la pensée et au regard, ou encore

ISSN - 2108 - 7210

interdit ; donner à voir l'invisible. L'ellipse, le hors champ, le silence, le cache, l'envers, l'ombre, le signe indiciel, la trace, l'absence de titre sont autant de modalités du non-dit.

Françoise Fournier (« La stratégie de l'insinuation dans le champ vexatoire ») s'intéresse au fonctionnement du discours quand il vise à offenser le récepteur, et plus précisément lorsque cette violence verbale s'exprime non pas par l'outrance mais par un mode plus discret, insidieux et manipulateur : celui de l'insinuation. Ce non-dit prend alors la forme d'un laisser-entendre. L'auteur montre, en partant d'exemples littéraires, les avantages de l'implicite lorsque le but que se fixe l'énonciateur est de disqualifier le destinataire. Une ruse discursive subtile qui loin de diminuer l'offense l'amplifie car elle piège l'interlocuteur qui parvient à lever les ambigüités, à décoder l'implicite du propos injurieux qui lui est destiné. Ce dernier est ainsi mis dans la situation de rétablir le dire et de participer ainsi à sa propre mise en déconsidération. De même, Françoise Fournier pointe le rôle que peuvent avoir les silences dans une phrase (aposiosèse), silences qui seront complétés par la « cible ». L'auteur se penche également sur la prétérition : est annoncé qu'un sujet ne sera pas abordé tout en l'abordant (« Dire sans dire tout en disant »). L'auteur parle également d'un « sous-dire » qui rend plus difficile le désengagement de celui qui en est la cible.

Lydia Romeu (« Dicho y no-dicho : la representación del discurso del adversario y su decir en el discurso del primer franquismo (1939-1942) ») montre, à partir d'exemple pris dans la presse et dans le discours des dirigeants de l'époque, comment le discours officiel franquiste intègre celui de l'ennemi pour mieux en désamorcer l'impact. Par l'allusion discursive qui crée une complicité insidieuse avec le lecteur et la modélisation autonymique est réfuté le discours des opposants au régime. Minimisation est faite de l'existence de l'adversaire qui est évoquée au passé et sous forme allusive. Le discours de l'adversaire devient une rumeur indéterminée qui peut apparaître aussi comme un « déjà-dit », ou se donner sous la forme d'un discours indirect libre qui en appelle à la mémoire et à l'interprétation du lecteur. Lorsqu'ils sont cités, les propos de l'adversaire apparaissent en italiques, dotés d'un statut différent, ou encore entre guillemets ce qui permet de les tenir à distance, mais également en les fragmentant de les isoler, de les autonomiser. Le référent premier est alors absenté et remplacé par un autre appartenant au discours dans lequel il se retrouve inséré. Le discours des opposants se transforme alors en une suite de signifiants sans signifiés devenue simple bruit.

Cristina Bernaldo (« De locos invisibles : la imagen de la enfermedad mental en el No-Do entre 1950 et 1977 »), montre que dans l'ensemble des bulletins d'information du No-Do, la figure du fou, contrairement à d'autres figures de malades, est privée de représentation. Cette absence de représentation, ce silence souligne et signale plus encore les mensonges du No-do lorsque y sont présentés de façon élogieuse les thérapies et équipements psychiatriques de l'Espagne franquiste.

La contribution d'Alicia Fernandez García (« Le non-dit dans les enclaves espagnoles de Ceuta et Melilla : nationalisme et usages mémoriels ») porte sur un discours officiel où se lit une nostalgie du franquisme ; les enclaves de Ceuta et Mellilla y apparaissent comme des étendars du nationalisme espagnol. Pour ce faire, on assiste à une réécriture du passé qui passe sous silence des pans importants de l'Histoire de ces enclaves et la composition de sa population, tout particulièrement la population rifaine. De façon plus ample, le leg marocain est minimisé, tandis que dans le même temps, le discours officiel puise dans un imaginaire très ancien - la « peur du maure » - pour légitimer la présence et l'importance de l'armée espagnole qui s'y trouve concentrée.

Iván López Cabello (« Límites de la libertad de expresión en la prensa : un caso paradigmático de censura en la España de la transición ») analyse les textes que José Bergamín écrit entre 1973 et 1978, plus particulièrement ceux qu'il publie dans la revue *Sábado gráfico*. Dans ces textes, Bergamín, qui défend comme forme d'État celle de la République, critique le système monarchique qu'impose le franquisme, puis la non remise en cause de la monarchie après la mort du dictateur. Iván López Cabello montre alors comment Bergamín est victime de la censure non seulement pendant le franquisme, mais aussi et surtout après, ce qui fait de ce dernier, pour citer l'auteur de l'article, « un paradigme de la censure dans l'Espagne de la transition ». Pour déjouer cette censure Bergamín se livre à une écriture entre les lignes. Le terme République devient, en effet, un terme tabou, un dire dissident qui se voit banni du dicours consensuel dans la période consécutive à la mort de Franco, et ce au nom du traumatisme vêcu antérieurement, à l'heure où pourtant la parole est censée se libérer.

Francisco Aroca Iniesta (« Lo in-decible en la voz poética de Chantal Maillard ») travaille sur l'œuvre poétique de Chantal Maillard et plus particulièrement sur la question de l'in-dicible, de l'inexprimable. Par sa poésie, Chantal Maillard questionne les limites du langage pour exprimer un rapport à soi, à son propre corps, mais également à la douleur de l'autre, victime de violences. Or c'est le non-dit engendré par le langage pris aux rets de ses limites qui permet d'appréhender ce qui lui échappe, de rendre compte de certaines « réalités » qu'il ne peut exprimer. On devine en regardant au travers de « brèches », en écartant certains « plis », en accédant à des « couches » profondes. « Ce qui résiste à être exprimé directement par le langage et ne peut être qu'insinué » affirme l'auteur. D'où une langue qui se présente sous forme de balbutiements, de ruptures syntactiques, de phrases inachevées, de vers séparés par des barres obliques, d'espaces laissés en blanc. Un rythme, une typographie du non-dit qui suggère, entre autre, la « dislocation des corps ». Intertextualité et intratextualité sont également employées pour parler des génocides et de la douleur qu'ils engendrent.

Carol Vinals (« L'écriture de l'implicite de Benjamin Prado contre les mensonges de l'Histoire ») analyse le rôle du non-dit dans trois romans écrits par Benjamin Prado qui traitent de problèmes socio-politiques en Espagne : enfants volés, corruption, crise

économique, rapport au passé récent. Ces romans (*Mala gente que camina* 2006, *Operación Gladio* 2011, *Ajuste de cuentas* 2013) qui sont des romans d'espionnage ou des romans policiers ont recours à l'implicite. Il s'agit alors pour le lecteur tenu en haleine de déchiffrer les silences de la trame narrative qui sont aussi ceux de l'Espagne contemporaine.

Ignacio Sarmiento (« Frecuencias de lo (in)visible. La guerra civil salvadoreña en la narrativa de Claudia Hernández ») se centre plus particulièrement sur la nouvelle « Molestia de tener un rinoceronte » tirée du recueil *Mediodía de frontera* (2002). Si dans cette nouvelle l'auteur ne fait pas mention explicite de la guerre civile, ce n'est pas pour autant qu'elle en est absente. Elle s'y présente de façon spectrale en la figure d'un personnage narrateur manchot, personnage au bras absenté, escorté constamment par un rhinocéros dans un itinéraire répétitif. Cette absence apparente de la guerre civile invite le lecteur à s'interroger plus encore sur cette présence spectrale, sur la relation qui se noue entre ce qui se voit et ce qui ne se voit pas, en d'autres termes sur les conditions de visibilité de l'absence.

Santiago Deymonnaz (« Mucho cuidado con los silencios : la narrativa de Roberto Bolaño entre el no decir y el decir demasiado ») montre comment le silence est un élément central dans l'œuvre de Bolaño lorsqu'il s'agit d'écrire sur le mal. Un silence qui prend des formes variées. Tantôt silence des personnages, tantôt silence du récit. Une possibilité de recourir au non-dit, selon l'auteur, propre à la littérature qui peut ainsi dire plus. Silence, euphémisme, ellipse d'une part, mais aussi dans l'œuvre de Bolaño prolifération de récits « un mutismo demasiado locuaz » qui brouille les instances d'énonciation. La littérature ainsi désacralisée, constituée de non-dits, octroie une place privilégiée à la lecture et au lecteur.

Dar a ver lo no-dicho: herramientas para una crítica de la violencia en el cine de Lucrecia Martel

Stéphanie DECANTE

Université Paris Nanterre, CRIIA, EA369

ABSTRACT

This article focuses on *La mujer sin cabeza* (2008), directed by the argentine filmaker Lucrecia Martel, in order to see how her cinema uses the unseen to expose and question the social and political violence of contemporary Argentina. Experienced by the protagonist, the alteration of visual perception is transmitted to the viewer to lead him to reflect on social mechanisms such as class and race discrimination, or collective amnesia

Keywords: Critique of violence; class and race discrimination; Irony; Argentine cinema, Lucrecia Martel.

RESUMÉ

Cet article se concentre sur *La mujer sin cabeza* (2008) de la réalisatrice argentine Lucrecia Martel pour voir comment son cinéma a recours au non-vu pour exposer et remettre en question la violence sociale et politique de l'Argentine contemporaine. Subie par la protagoniste, l'altération de la perception visuelle se transmet au spectateur pour le conduire à réfléchir sur des mécanismes sociaux tels que la discrimination de classe et de race, ou l'amnésie collective.

Mots-clefs : Critique de la violence ; Discrimination de classe et de race ; Ironie ; Cinéma argentin ; Lucrecia Martel

RESUMEN

Este artículo se centra en *La mujer sin cabeza* (2008) de la directora argentina Lucrecia Martel para ver cómo su cine acude a lo no-visto para exponer y cuestionar lo no-dicho de la violencia social y política de la Argentina contemporánea. Sufrida por la protagonista, la alteración de la percepción visual se comunica al espectador llevándolo a reflexionar sobre algunos mecanismos sociales como el clasismo, el racismo y la amnesia colectiva.

Palabras clave: Crítica de la violencia; Clasismo y racismo; Ironía; Cine argentino; Lucrecia Martel

Realizado en una sociedad, la del norte de Argentina, donde a la violencia política denegada de la historia reciente, se agrega una violencia clasista y racista acallada aunque ancestral, el cine de Lucrecia Martel nos propone una y otra vez

riquísimas herramientas para, desde lo visual y cinematográfico, nutrir una crítica de la violencia. Así, este artículo propone poner en evidencia los sutiles recursos con los que Martel responde a, interroga y cuestiona las formas invisibilizadas de la violencia contemporánea.

Desde fines de los 90, se viene denunciando con cada vez más indignación y virulencia una supuesta proliferación gratuita y peligrosa de imágenes violentas en el cine, haciéndola además responsable de una perpetuación de la violencia. En su ensayo *La violence des images ou comment s'en débarrasser*, Olivier Mongin discrepa en parte de tales acusaciones un tanto sistemáticas y propone afinar el debate apuntando a lo que define como un déficit de «capacidad de puesta en escena»[1]. Tal capacidad, según él, permitiría sortear dos escollos que se suelen plantear a la hora de representar la violencia: banalización y sacralización; escollos que, tanto el uno como el otro, no hacen sino naturalizar la violencia e imponer un no-dicho respecto de ella. Tal «capacidad de puesta en escena», bajo la pluma de Mongin, tendría tres virtudes. Primero, permitiría sacar al espectador de su estado ya sea de encandilamiento (espanto, miedo) ante una violencia sacralizada, o de indiferencia resignada ante su banalización (hipnosis televisiva). También permitiría alejarlo de los viejos esquemas, estereotipos y marcos cognitivos con los que se suele aprehender la violencia. Finalmente, instalar*ía* una distancia que permita aprehender mejor, intelectual y corporalmente, las distintas manifestaciones de la violencia en el mundo que nos rodea. El diagnóstico de Mongin me interesa por cuanto pone el énfasis en la necesaria aprehensión corporal (e intelectual, pero sobre todo aquí me interesa lo corporal, lo sensorial y perceptivo) para abrir el espacio, desde la ficción cinematográfica, a una crítica de la violencia.

En su ensayo *Le laboratoire des cas de conscience*[2], Frédérique Leichter-Flack, recalca las virtudes de la ficción para "resolver" o, por lo menos, "pensar" dilemas éticos más allá de la aplicación rígida de principios morales[3]. Según ella, estas virtudes descansan en tres capacidades: la de fijarse en los detalles, la de infundir en el lector una aprehensión corporal fina de las situaciones, la de suspender el juicio.

[1] « On ne manque pas de réel, on ne manque pas d'informations, elles fusent de partout, du plus près au plus lointain. On ne manque pas de spectacle non plus, c'est incontestable, il suffit d'allumer le petit écran pour s'en rendre compte. On manque seulement d'une capacité de mise en scène, c'est-à-dire de recul et de décalage qui nous permettent de mieux saisir corporellement et intellectuellement le monde présent et comment on peut y agir autrement qu'en ravivant des vieux schémas ». O. Mongin, La violence des images, ou comment s'en débarrasser, Paris, Seuil, 1997, p. 19.

[2] F. Leichter-Flack, Le laboratoire des cas de conscience, Paris, Alma éditeurs, collection Essai philosophie, 2012. (220 p.)

[3] « Selon Simone Weil, adopter la position juste ne résulte pas de l'application de principes, aussi raffinés et sophistiqués soient-ils, mais de l'attention portée à une situation : "D'une manière générale, les erreurs les plus graves sont indiscernables. Car elles ont pour cause le fait que certaines choses échappent à l'attention'. Voilà pourquoi les réflexions éthiques théoriques, aveugles qu'elles sont à la matière même du réel, se révèlent, en pratique, d'un maigre secours. Il manque l'essentiel, c'est-à-dire les détails. [...] Comment peut-on décider de ce qu'il est juste de faire quand il nous manque autant d'informations pour asseoir notre arbitrage ? », Frédérique Leichter-Flack, *op. cit.*, p. 11.

Quizás por eso fascina tanto el cine de Lucrecia Martel. Ya con varios cortos (*El 56*, 1988; *Piso 24*, 1989; *Besos rojos*, 1991; *Rey muerto*, 1995; *Pescados*, 2010; *Nueva Argirópolis*, 2011 y *Muta*, 2011) y tres largometrajes (*La ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008), la obra de esta cineasta salteña podría ser caracterizada por tres rasgos. Primero, por su minuciosa fijación en los detalles más nimios: intrigas muy tenues, palabras inesperadas en una frase, primerísimos planos que rozan los cuerpos, planos detalles. En segundo lugar, por su manera de multiplicar las perspectivas, mediante secuencias alternadas, conversaciones que se cruzan y superponen, focalizaciones cambiantes y bruscos cambios de angulación de cámara. Tal arte de la polifonía cinematográfica queda plasmado en un autorretrato de la cineasta, así como en la siguiente declaración: «En mis películas pasa algo siempre fuera de foco»[4].

Finalmente, el cine de Martel destaca por su arte de los sorpresivos encuadres (recortes con poca profundidad de campo) que desestabilizan nuestras costumbres visuales, haciéndonos mirar "otramente" el mundo y sentirnos, y quizás más que nunca, a la vez voyeurs frustrados (en el cine) y observadores deficientes (en la vida).

Se crea pues una relación paradójica con el espectador, como lo veremos a continuación: si por un lado Martel nos lleva a experimentar sensorialmente los más mínimos detalles, también nos revela hasta qué punto nuestros sentidos, en determinadas circunstancias, nos pueden engañar.

En el cine de Martel, lo que importa siempre se sitúa fuera de campo (visual y auditivo). La mayoría de los críticos han puesto el énfasis en su uso original de la banda de sonido: su desfase casi sistemático con la imagen así como la parasitación de los diálogos por

[4] Entrevista a la cineasta Lucrecia Martel, «En mis películas siempre pasa algo fuera de foco», por Oscar Ranzani, Página 12, Buenos Aires, Domingo, 18 de mayo de 2008. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10100-2008-05-18.html

otros ruidos (superposición de voces, interferencias de gritos, de música, de ruidos motores, de una tormenta que se avecina…). Como lo puso en evidencia la crítica Lia Gómez, en el cine de Martel, no importa tanto escuchar lo que quieren decir las conversaciones sino más bien oír aquello que quieren esconder. Gómez hace hincapié en esta observación para hablar de una «estética del susurro» en *La ciénaga* y *La niña santa*: «un susurro oral, pero también un susurro de las imágenes, que aparecen pero se esconden como las palabras en la boca de quien susurra»[5].

Me gustaría enfatizar la pertinencia de esta propuesta para *La mujer sin cabeza,* tanto *más cuanto que la película entera* se estructura en torno al siniestro encubrimiento de un homicidio. También me gustaría explorar el correlato visual de esta «estética del susurro»: percepción alterada, percepción cuestionada, fragmentada y desmultiplicada, constituyen el meollo de *La mujer sin cabeza.* En efecto, el motivo del borroneo de un acto violento y reprehensible, el estado de estrés postraumático de la protagonista y la invisibilización de las evidencias por sus aliados de clase, dan lugar a un "juego" en torno a lo que se vio o no se vio, perturbando la percepción sensorial de los personajes, y, en últimas instancias (y ésta sería, a mi modo de ver, la fuerza y eficacia irónica de esta película), del espectador.

FORMAS Y FIGURACIONES DE LA VIOLENCIA EN LA MUJER SIN CABEZA

En el origen de esta película hay un homicidio, un atropello, una colisión que viene a perturbar profundamente el estado de aparente felicidad de dos grupos humanos, y a recordar su siempre problemática convivencia. Felicidad solar, llana y libre de tres jóvenes pobres que van correteando y jugando por la carretera, cerca de un canal. Felicidad chillona, superficial y presa de las convenciones sociales, de unas burguesas con sus hijos que se despiden y se suben a sus respectivos autos. El montaje de secuencias alternadas, claro está, prefigura el choque y da una clave de lectura que no hace sino subrayar la violencia no solo de los hechos, sino también del contexto: las complejas, las violentas y sin embargo naturalizadas, relaciones de clase y raza en la sociedad salteña; tópico omnipresente en el cine de Martel. Las siguientes imágenes de los dos protagonistas: "la Vero" y "Changuila" (nótese el apodo popular que animaliza al muchacho/chango), el hermano de Aldo, la víctima, bastarían para plantear estas relaciones:

[5] Lia Gómez, «El susurro de la mirada: la representación de la mirada en el cine de Lucrecia Martel», Questión, Vol 1, n°27, 2010. http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/996

En tanto que «exceso de fuerza, abuso de poder, acción que niega la humanidad, física y/o moral de una persona, anulándola material o simbólicamente» (no hago sino retomar la definición clásica de Françoise Héritier[6]) la violencia en esta película culmina y radica en un punto preciso: no tanto en el homicidio causado por el accidente, sino en el hecho de que la conductora, "la Vero", la mujer rubia, la mujer sin cabeza, encarnada por la actriz María Onetto, se haya dado a la fuga. Desencadena un sinfín de consecuencias: desde el estado de estrés postraumático de la conductora, hasta el conflicto interno que pareciera roerla, pasando por el miedo y la solidaridad férrea de sus "aliados de clase" (un "trío" de esposo, amante, hermano y una serie de familiares y amigos) que, siniestramente, van urdiendo un silenciamiento y un borroneo de lo ocurrido y, de paso, una negación de la humanidad de la víctima.

Si el silenciamiento se manifiesta claramente en los diálogos: cuando la Vero declara «Maté *a alguien en la ruta*»; «dormite, no pasó nada», «no te aflijas, anda a la casa», «un perro, te asustaste, atropellaste un perro», le responden sucesivamente hermano, amante y esposo… hasta convencerla: «Ya estoy bien no fue nada», termina reconociendo la protagonista, en su estado de enajenam iento resignado.

El borroneo, en tanto, da lugar a un trabajo más complejo con las imágenes. En él, lo no-dicho pareciera tener un equivalente visual. Primero están todas las peripecias inquietantes: el trio de los "protectores" "colabora" para ir borrando todas las pistas y huellas: "desaparecen" las abolladuras del auto, así como las radiografías que la Vero mandó hacer en el hospital tras el choque, y la reserva que hizo en el hotel en el que se quedó una noche, tras el accidente.

Maquinita de denegación perfectamente aceitada y profundamente inquietante (muchos han visto en esta película el avatar de un thriller sicológico, algo así como una "Vero bajo influencia", a lo John Cassavetes), asistimos aquí a la minuciosa pero segura construcción de una realidad nueva a partir de la realidad inicial: aquí no pasó nada… Y la cámara, cual lluvia que limpia todo (de hecho, el accidente ocurre poco antes de

[6] « Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé », Françoise Héritier, « Réflexions pour nourrir la réflexion », De la violence. Séminaire de Françoise Héritier, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 17.

una tormenta de varios días), participa de este borroneo, suscitando en el espectador no pocas dudas.

En efecto, Martel va destilando varios detalles contradictorios de eficaz efecto simbólico, precisamente relacionados con el agua: fuente de agua enterrada en un jardín, calentador de agua que se estropea, lavamanos que se atasca, agua que sale turbia, y, sobre todo aquel canal que se tapa, quizás porque un cuerpo de animal o ser humano fue arrojado en él… No podemos ver ahí sino otras tanta figuras del retorno de lo reprimido que, porfiadamente, vienen a horadar la amnesia tan bien orquestada.

Otros detalles figuran este retorno de lo reprimido. A nivel de la intriga, si la Vero hace lo posible para olvidarse de los hechos, los azares de su trajín errático siempre la retrotraen al canal (lugar del homicidio), o a la población en la que vivía Aldo (la víctima), cuando no vuelve a "aparecer" "el Changuila", evocado por el vendedor de macetas con el que trabajaba o, incesantemente, a través de su hermano, que viene una y otra vez a recordarle su culpa («Son espantos, no los mires», declara otra enajenada lúcida, la tía Lala). Las imágenes también participan del retorno de lo reprimido. Primero porque la figura de un bulto (animal o humano, no siempre se sabe muy bien) se impone en la pantalla: zapato tirado de la ventana de un auto en la misma carretera (pero tomado en contra-campo), o cuerpo en el suelo de un niño que cayó mientras estaba jugando.

En ambos casos, estos bultos son recogidos o atendidos; de ninguna manera abandonados, recordándole a la Vero su culpa y proyectando lo que muchos críticos han visto como una doble alegoría.

Primero, una alegoría de los acallados y naturalizados pero violentos conflictos sociales, y de su cruce entre clase y raza (en este sentido, el trabajo con los acentos lingüísticos – sociales y raciales – resulta crucial en esta película), ciudad y campo (el accidente tiene lugar en un ruta que relaciona ambos espacios). En varias oportunidades, Martel ha evocado el doble origen de su película. Por un lado, estarían las recurrentes pesadillas de causar un homicidio y de verse confrontada a su responsabilidad. Por otro, un fenómeno de sociedad de los años noventa: la proliferación vertiginosa de venta de camionetas de lujo y paralelamente, el incremento de caso de accidentes en el que el conductor responsable del homicidio se daba a la fuga. Una rápida ojeada a la crónica roja y a los informes policiales de la época bastaba para constatar que víctimas y victimarios no tenía ni la misma procedencia social, ni el mismo color de piel, ni el mismo acento… Una secuencia de la película plasma este clivaje de manera magistral: en ella, se ve a Vero, una amiga y su hija interrogando, desde el auto en el que van, a un hombre que anda a bicicleta, acerca de lo que pudo haber haberse encontrado en el canal y lo "tapaba". El hombre de tez morena contesta con marcado acento norteño, hasta que la hija interrumpe: «Mamá, sube la ventana, que sale un olor hediondo», y la madre contesta: «Pongo el aire».

En segundo lugar, muchos han visto, por el tópico central del borroneo de huellas y la amnesia voluntaria, una alegoría de la dictadura militar argentina. No me explayaré sobre este aspecto, bastante trabajado ya. Más me interesa analizar la problemática de la percepción sensorial en esta película y la forma en que puede participar de un discurso crítico de una violencia social y racial no dicha, omnipresente sin embargo en la Argentina contemporánea.

De los culpables, no hay sanción final clara en la película. Ésta se cierra con la imagen de una Vero participando de una fiesta familiar como si nada, en una aparente impunidad. Dos detalles, sin embargo la sancionan visualmente: aparece flotando como fuera de la realidad (en una secuencia de cámara lenta); y aparece desdoblada, también en una imagen final que sugiere a la vez su doblez y su desaparición del mundo social en el que sobrevive solo como fantasma, presa todavía de un estrés postraumático que le hace perder la coordenadas espacio temporales e invalida para siempre su capacidad perceptiva.

El punto es que, en esta película, no es solamente la capacidad perceptiva de la protagonista la que queda alterada; también involucra al espectador y en ello descansa la ironía y a mi modo de ver todo el interés de esta película.

NO-DICHO/NO-VISTO E IRONÍA AL SERVICIO DE UNA REPRESENTACIÓN CRÍTICA DE LA VIOLENCIA

Quisiera convocar aquí el concepto de ironía socrática, acepción de la ironía a mi modo de ver más amplia y más adaptable al cine. En efecto, al afirmar fingidamente su propia

ignorancia ante un adversario a veces un tanto prepotente y perentorio, la ironía socrática no solo era un arma para refutar y desacreditar los propósitos de éste, sino que también – y ésta era y es su mayor virtud – permitía movilizar una suspensión de la opinión, las certidumbres, los clichés y estereotipos que estaban al uso entre los sofistas. Así, fingir la ignorancia podía convertirse en un arma no solo contra un adversario sino también dirigido a un público, arma que, insisto, hacia y hace tambalear con mayor eficacia los saberes constituidos. Fingir no ver o no haber visto…

El cine, como lo ha demostrado André Bazin, es un arte cuyo lenguaje es co-creado por el artista y por la percepción del espectador. Y, más precisamente, Eisenstein pensó que podían inducirse determinadas lecturas de un film si se operaba un *shock* emocional en el espectador mediante la yuxtaposición de determinadas secuencias de fuerte contenido dramático, similitud simbólica y densidad sensorial, combinadas de modo tal que operaran un quiebre de la narración realista, crearan una suspensión de la credulidad, y obligaran al lector a co-crear nuevas interpretaciones con el realizador a través de la generación de sus propias ideas y percepciones.

Recordemos los hechos: Vero, el personaje que compone María Oneto, atropella un bulto que, aparentemente, no se distingue muy bien qué es, si un niño, un perro u otra cosa. La pregunta por qué o a quién dejó tirado en el camino resulta sin embargo crucial para evaluar la respuesta humana y moral de la protagonista, sabiendo que a lo largo de la película se van destilando indicios contradictorios, manteniendo una incómoda ambigüedad acerca de lo que realmente ocurrió. Por esta razón la secuencia del accidente resulta tan crucial; se realiza en ella una auténtica suspensión irónica, que nos instala en la mala conciencia, y no solo en la de la protagonista.

La secuencia misma multiplica una serie de detalles contradictorios. Se abre sobre la imagen de la carretera en la que va la Vero, al borde de la que se ve una pancarta que señala: «cuidado, cruce de animales». El ambiente es de una aparente liviandad, sugerida por la banda de sonido, dominada por la música de la radio del auto: «Soley soley», *single* de un grupo de pop escoses que – detalle de un gusto irónico dudoso – se llamaba «In the middle of the road» y ambientó los peores años de la dictadura militar argentina a fines de los 70. El choque interrumpe esta liviandad y, tras reponerse apenas de él, la Vero mira en el espejo retrovisor sin que – gracias a un sutil y elíptico manejo de la cámara subjetiva, común en el cine de Martel[7] – el espectador pueda ver lo que está viendo la protagonista. En seguida llama la atención su reacción: no sigue mirando ni se baja tampoco del auto; en cambio se pone unos lentes de sol, en irónica consonancia con aquella música que se nos va haciendo cada vez más insoportable. Y vuelve a arrancar, dándose a la fuga. Y ahí sucede lo más incómodo de la secuencia: lo

[7] En efecto, en sus películas, la cámara suele situarse detrás del personaje, pero con una angulación que hace que se nos escape parte de su campo de visión, a la vez que podamos ver aspectos y fragmentos de la realidad que no puede ver.

que vemos, en contra-campo y en un plan amplio, es un perro tirado en el camino. La toma de este plano mantiene una ambigüedad irritante: no es solamente el resultado de lo que ve la protagonista mediante el espejo retrovisor (cámara subjetiva), su amplitud de campo se asemeja a una cámara objetiva, instalándonos en la mala conciencia de la protagonista, por cierto, pero imponiéndonos también la mismísima experiencia de esta mala conciencia: negarse a ver lo que deberíamos ver… a la vez que se nos impone otro detalle contradictorio e horripilante: las huellas de unas manos de niño en la ventana del auto; una huellas humanas que sugieren la desesperación de un atropello.

Esta secuencia climática se cierra sobre una lluvia que viene a borrar las huellas de las manos en la ventana del auto, pero que, en la economía de la intriga, también vendrá a hacer que se desborde el canal, revelando – cual retorno de los reprimido – que algo siniestro lo tapaba. Y, último recurso de este procedimiento irónico, nos los vendrá a recordar posteriormente el comentario de una mujer en el hospital; una frase aparentemente baladí, dicha al pasar: «Es una bendición esta agua». Su efecto, contradictorio e irónico, nos seguirá habitando y seguirá resonando en nuestra mala conciencia, a lo largo de la película.

«No tenemos párpados para el oído», decía Martel en una entrevista para justificar su interés por el sonido en el cine. No tenemos párpados para el oído pero (quizás por eso) a veces la cámara, irónicamente, piadosamente – irónica y despiadadamente – nos da a ver lo que queremos ver… para hacernos sentir más todavía que, precisamente, no lo queríamos ver; para hacernos sentir, profunda y sensorialmente, los violentos forcejeos de la culpa y la denegación. También y quizás sobre todo, para desnaturalizar con suma eficacia, la mirada monstruosa que, al proyectar sobre el "otro", permite la banalización de la violencia.

En este arte de oscilar dialécticamente entre lo que se percibe o no se percibe en la vida social, en los conflictos de ideología, clase, etnia y raza que ello encierra, descansaría este "plus de sentido" que permite la ironía.

La stratégie de l'insinuation dans le champ vexatoire

Françoise FOURNIER

MCF, Université de Nice Sophia-Antipolis, Membre de l'Université Côte d'Azur (UCA) LIRCES - EA 3159

Abstract

When language is used with the aim of offending the addressee, the staging set by the speakers who want to discredit their target leans on inflationary tactics. Messages then force through the violence of words that do not conceal the actual intention.

Yet it may be noticed that, in such situations, some speakers take on an opposite firm stance and prefer counting on arguments which will rely especially on insinuation.

Such a choice, *a priori* inappropriate in terms of goal, raises the question of whether *innuendoes* are efficient or not. How may the argumentative force of an offensive utterance be preserved when the speaker willingly equivocates, thus opting for exhaustiveness and/or ambiguity?

This paper will show the aims of such a strategy by deciphering how it functions in speech through a pragma-rhetorical analysis of literary utterances.

Keywords : insinuation; unsaid; humiliation; strategy; Spain

Resumen

Cuando el lenguaje entra en el terreno de la ofensa, las escenificaciones efectuadas por los locutores incitados por la voluntad de desacreditar a su receptor se apoyan principalmente en tácticas inflacionistas. Los mensajes se convierten en ese caso en fuerza, por la violencia de las palabras que no esconden su táctica.

Sin embargo, se observa que algunos locutores toman en situaciones de este tipo una decisión vista como opuesta y prefieren apostar en una argumentación que tome prestado particularmente las vías de la insinuación.

Esta elección *a priori* inapropiada en cuanto a intenciones hace que nos preguntemos la eficacia de lo *insinuado*. ¿Cómo la fuerza argumentativa de un enunciado ofensivo puede mantenerse cuando un locutor baja voluntariamente su recepción optando por la no exhaustividad y/o ambigüedad?

En este trabajo, se intenta mostrar las finalidades de esta estrategia por la descodificación de su funcionamiento en discurso, a través del análisis pragmático-retórico de enunciados literarios.

Palabras clave: insinuación; no dicho; ofensa; estrategia; España

Katherine Rondou, « Catherine Gravet, Héliane Kohler, éds, « Le non-dit » », *Questions de communication*, 25 | 2014, 353-354.

RÉSUMÉ

Quand le langage s'engage sur le terrain de l'offense, les mises en scène opérées par les locuteurs animés de la volonté de discréditer leur cible prennent généralement appui sur des tactiques inflationnistes. Les messages passent alors en force, par la violence de mots qui ne cachent pas leur jeu.

L'on observe cependant que certains locuteurs adoptent dans des situations de ce type un parti pris opposé et préfèrent miser sur une argumentation qui emprunte en particulier les voies de l'insinuation.

Ce choix, *a priori* inapproprié en termes de visée, pose la question de l'efficacité du *laisser entendre*. Comment la force argumentative d'un énoncé offensant peut-elle être préservée lorsque le locuteur biaise volontairement la réception de celui-ci, en optant pour la non exhaustivité et/ou l'ambigüité ?

Il s'agit de montrer dans ce travail les finalités de cette stratégie, par le décryptage de son fonctionnement en discours, à travers l'analyse pragma-rhétorique d'énoncés littéraires.

Mots-clefs : insinuation ; non-dit ; offense ; stratégie ; linguistique hispanique

> Pourquoi ne parle-t-on pas toujours, ce serait tellement plus simple pour tout le monde, directement ? Si l'on veut faire entendre q, pourquoi est-ce p que l'on énonce ? Et corrélativement : si l'énoncé nous dit p, pourquoi y lit-on q ?
>
> Catherine Kerbrat Orecchioni[1]

> J'aimerais en profiter pour dresser ici, en passant, de quelques lignes de blanc, une stèle au non-dit- à ce que l'on ne dit pas dans un roman, parce qu'on ne peut pas ou qu'on ne veut pas le dire. Un monument aux secrets et aux hontes, aux pudeurs et à l'indicible, au trop complexe, au trop douloureux, à l'insaisissable, à l'inarticulable, à l'ineffable. Au silence.
>
> Dominique Noguez[2]

En règle générale, lorsque le langage quitte le terrain de la cordialité pour emprunter celui de l'hostilité, l'arsenal des stratégies discursives préférentielles adoptées par les locuteurs animés du dessein de discréditer leur(s) cible(s) ne s'encombre guère de précautions oratoires. Au contraire, les messages dont la visée est de dire du mal à l'autre ou dire du mal de l'autre passent souvent en force, par la violence des mots qui ne cachent pas leur jeu. Le théâtre des opérations met alors en lumière une volonté d'exagération, sous la forme de tactiques inflationnistes qui posent leurs jalons dans des lexicalisations marquées et le franchissement des tabous langagiers.

---

[1] C. Kerbrat-Orecchioni [1986], L'implicite Paris, Armand Colin, 1998.

[2] Dominique Noguez, L'embaumeur, Paris, Fayard, 2004, p. 290.

Toutefois, il arrive que certains locuteurs adoptent un parti pris opposé et choisissent pour régler leurs comptes d'exprimer leur jugement avec une économie de moyens, en misant sur une argumentation qui accorde le privilège au non-dit et aux effets d'atténuation.

Plus particulièrement, le recours à l'insinuation, qui peut sembler inapproprié en de telles circonstances et ne manque pas de laisser *a priori* perplexe, pose l'interrogation suivante : quel intérêt il y a-t-il à préférer les voies détournées plutôt que de dire ouvertement les choses ?

Mon propos dans cet article est d'ouvrir des pistes d'exploration pour tenter d'éclairer les finalités de cette stratégie par le décryptage de son fonctionnement en discours. Ma démarche prend appui sur des analyses pragma-rhétoriques[3], effectuées sur des segments d'énoncés littéraires en langue espagnole[4] et se concentre sur la question de l'efficacité du *laisser entendre*. Autrement dit, comment la force argumentative d'un énoncé, dont la visée est de blesser une cible, peut-elle être préservée lorsque le locuteur biaise volontairement la réception de celui-ci, en optant pour la non exhaustivité et/ou l'ambigüité ?

UNE MANŒUVRE MALVEILLANTE

Le *Dictionnaire historique de la langue française* (Alain Rey [1845], 1998 : 2) donne la définition suivante du terme « insinuation » : « Depuis la seconde moitié du XVIIe siècle, le mot désigne [. . .] la manière adroite de faire entendre quelque chose sans l'affirmer ouvertement ».

Cette définition présente l'insinuation comme 1) une manœuvre, 2) une manœuvre adaptée à la réussite de l'opération (« adroite »), 3) une manœuvre adaptée à visée illocutoire (« faire entendre »), 4) une manœuvre implicite (« sans l'affirmer ouvertement ») impliquant un travail d'interprétation et de reconstitution de la part du récepteur.

[3] Dans le champ vexatoire, les constructions langagières ont pour mission de s'attaquer au point sensible de /l'image de soi/ et visent à l'humiliation de l'autre. C'est pourquoi la dynamique stratégique se caractérise par des mises en scène qui partagent une même volonté d'influence discursive autour des marques de la subjectivité et d'une technê relevant de l'art rhétorique. La méthode retenue pour l'analyse est donc celle de l'analyse argumentative du discours, dont les fondements appartiennent à deux domaines liés par un même intérêt pour l'efficacité du langage : la rhétorique et la pragmatique. En s'assignant l'étude des modalités multiples et complexes de l'action et de l'interaction langagières dans le but d'éclairer les fonctionnements discursifs, la préoccupation de cette discipline pour l'efficacité du langage rejoint mon objectif de décryptage sus-évoqué.

[4] On rappellera que, de par son caractère éminemment fonctionnel, le dialogue de fiction constitue un lieu privilégié d'observation des mécanismes interactionnels. La parole fictionnelle – filmique, théâtrale ou romanesque – agit comme une sorte de « miroir grossissant » (Kerbrat-Orecchioni, 1984 : 61) qui nous renvoie, dans ses moindres détails, le reflet de nos comportements quotidiens. Les extraits retenus ici sont plus précisément des extraits de romans et de pièces de théâtre de diverses époques.

S'ajoute à ces traits définitoires basiques le caractère de malveillance, en ce sens où la nature du contenu sous-entendu invite à supposer chez son énonciateur un « mauvais dessein ». L'on emprunte les termes de « sous-entendus malveillants » et de « mauvais dessein » à Kerbrat-Orecchioni, qui relève dans *L'Implicite* (1998 : 281) que des affinités existent entre formulation implicite et expression de la malveillance :

> Le verbe « insinuer » n'a pas d'antonyme, en ce sens qu'il n'existe aucun verbe signifiant « dire implicitement de façon bienveillante, valorisante ou laudative »… et pour cause : lorsqu'on désire dire une chose allant en ce sens, on le dit tout net.

Dans ce même ouvrage, les caractéristiques du fonctionnement de l'insinuation sont définies comme suit :

> Pour que l'on ait affaire à une insinuation, il faut et il suffit que l'on admette qu'un certain contenu se trouve :
>
> 1. énoncé
>
> 2. sur le mode implicite
>
> 3. de telle sorte qu'il disqualifie l'allocutaire, ou une tierce personne (on insinue rarement à propos de soi-même…).[5]

Il est aussi précisé que les formulations implicites relèvent d'une sorte de langage chiffré, qui transgresse toujours la maxime de modalité[6] :

> Les formulations indirectes, qui exigent un surcroît de travail productif et interprétatif, vont à l'encontre du principe du moindre effort. Elles transgressent toujours la maxime de modalité, dont « il est aisé de dériver une sous-maxime selon laquelle il faut être « direct » dans la mesure du possible, c'est-à-dire éviter de fournir implicitement une information requise […] si on n'a aucune raison valable de ne pas la fournir explicitement (Recanati, 1981, a) p. 217) […]. La formulation implicite est en quelque sorte un « sous-dire » (qui s'énonce « sous cape », « à mots couverts »), comparable en ce sens à la

[5] *Ibid.*, 1998, p. 44.

[6] La démarche du philosophe britannique Herbert Paul Grice (1979) oriente l'étude du langage vers les sciences cognitives. Son postulat est que, dans une conversation, tous les intervenants tendent vers un but commun, lequel peut être fixé dès le départ ou apparaître au cours de l'échange. Ce postulat donne lieu à l'énonciation du principe de coopération : chacun des interlocuteurs s'efforce de contribuer à la conversation de façon rationnelle et coopérative afin de faciliter l'interprétation des énoncés. Les quatre maximes conversationnelles de Grice régissent les rapports entre les interlocuteurs qui participent à une conversation commune : 1) la maxime de quantité : chaque intervenant doit donner autant d'informations que nécessaire et pas plus ; 2) la maxime de qualité : chaque intervenant doit être sincère (donc ne pas mentir) et parler à bon escient, c'est-à-dire avoir des preuves pour soutenir ce qu'il affirme ; 3) la maxime de relation ou de pertinence : chaque intervenant doit être pertinent, parler à propos, c'est-à-dire émettre des énoncés en relation avec ses propres énoncés précédents et avec ceux des autres intervenants ; 4) la maxime de manière ou de modalité : cette dernière maxime concerne non plus ce qui est dit, mais la manière dont les choses sont dites. Ainsi, chaque intervenant doit s'exprimer clairement, sans obscurité ni ambigüité, avec concision et en respectant l'ordre propice à la compréhension des informations fournies. Les maximes conversationnelles n'étant pas des règles à caractère normatif, mais des principes d'interprétation des énoncés, les locuteurs peuvent les respecter, mais aussi les transgresser.

> litote. Il s'agit de pratiques marquées qui appellent, en vertu de la maxime de quantité, explication et justification ».[7]

UNE RUSE DISCURSIVE

Dans les échanges tendus, le choix fait par les locuteurs d'opter pour la dissimulation ne découle nullement d'un manque de confiance en eux-mêmes ou d'un danger à s'exprimer ouvertement, mais bel et bien d'une ruse discursive, qui a pour objectif de favoriser une amplification.

Ce passage de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca[8] fournit matière à illustrer le *modus operandi* de la tactique. Il s'agit d'un échange entre Bernarda Alba et sa servante, La Poncia :

> Bernarda: – ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas camino del lupanar!
>
> La Poncia: – ¡Nadie puede conocer su fin!
>
> Bernarda: – ¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta...
>
> La Poncia: (*Fiera*.) – ¡Bernarda! ¡Respeta la memoria de mi madre!
>
> Bernarda: – ¡No me persigas tú con tus malos pensamientos!

Dans le segment d'énoncé « El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta... », il est fait implicitement référence à une personne connue des deux partenaires de l'échange verbal (la mère de La Poncia), ce qui établit entre les deux femmes une certaine connivence. Dans ces conditions, rien n'empêchait *a priori* Bernarda de donner les informations les plus fortes dont elle disposait, soit « el lupanar se queda para tu madre ».

Toutefois, cette dernière choisit de désigner la mère de sa domestique par une formule ambiguë et non exhaustive : « alguna mujer ya difunta » en lieu et place de « tu madre ». Ce choix dénote de sa part une volonté manifeste de refuser d'être plus explicite, et de se désengager en laissant le soin à La Poncia de procéder elle-même aux déductions. Ce que cette dernière ne manque pas de faire avec succès, comme en témoigne sa réaction : « ¡Bernarda! ¡Respeta la memoria de mi madre! ».

En procédant de cette manière, Bernarda renforce l'impact de son message. Comme l'explique Kerbrat-Orecchioni (1998 : 293-94) :

> D'autre part, l'exhumation d'une inférence exigeant de la part du récepteur un travail et une participation accrus, on peut penser qu'elle s'en trouve du même coup, parfois, emphatisée ; que le contenu implicite, du seul fait qu'il se donne à découvrir plutôt qu'à

[7] C. Kerbrat-Orecchioni, *Op. cit*., p. 274. (Recanati François, *Les énoncés performatifs*, Paris, Minuit, 1981, p. 217).

[8] F. García Lorca [1936], *La casa de Bernarda Alba*, Buenos Aires, Editorial Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, 1973, p. 82.

> voir, s'inscrit plus fortement dans la conscience du découvreur - car la dissimulation fétichise, c'est bien connu, l'objet dissimulé.

Dans d'autres cas relevés, la ruse discursive est liée à une volonté de bienséance. C'est ainsi que dans certains contextes, il est parfois recouru à la formule implicite pour déjouer une censure d'ordre moral. La loi du silence contourne de la sorte certains objets discursifs qui, dans un contexte social déterminé, sont frappés d'interdit(s) : ce sont les choses qui ne se disent pas directement, comme l'inconvenance à parler des /choses du sexe/, qui met en scène la litote, l'allusion, le langage chiffré.

Selon Kerbrat-Orecchioni (1998 : 279), ce que précise Freud sur le sujet peut aider à comprendre le fonctionnement du mécanisme :

> « Nous savons », écrit Freud [9], « que dans l'élaboration du rêve, les déplacements marquent l'influence exercée par la censure de la pensée consciente [...]. Il faut compter parmi les déplacements, non seulement la déviation du cours des idées, mais encore toutes les sortes de représentation indirecte, en particulier la substitution à un élément significatif, mais offensant, d'un autre élément indifférent, mais inoffensif en apparence à la censure, élément qui figure une allusion des plus lointaines au premier, un équivalent symbolique, une métaphore, un détail ». Or ce sont là autant de procédés constitutifs de la « langue d'Ésope », et le discours implicite y ressemble fort, à cette différence près que le travail de « caviardage » y est en général effectué plus ou moins consciemment, contrairement à ce que Freud dit du langage onirique : à l'encodage, effacement des contenus censurés de la surface textuelle ; au décodage, reconstitution d'un texte latent greffé sur les contenus manifestes. Une fois de plus, on voit comment les comportements de décodage se modèlent sur ce que l'on suppose des comportements d'encodage : les thèmes que l'on sait frappés de tabou, et donc enclins par nature à la formulation indirecte, on aura tendance, si rien ne vient entraver cette lecture, à orienter dans leur direction le travail interprétatif.

Dans ce type d'insinuation, la figuration opère généralement par la litote, qui consiste d'après Oswald Ducrot (1998 : 280) « à remplacer un énoncé vrai, mais difficilement énonçable pour des raisons de convenance, par l'énoncé licite le plus proche de l'énoncé normalement attendu ».

Dans le passage ci-après, extrait du roman *La Tribuna* d'Emilia Pardo Bazán[10], qui expose un tournoi homérique d'injures entre deux camps d'ouvrières, celles de la ville et celles de la campagne, le soin du décodage de l'image du modèle culturel préexistant de la /puta/ est laissé à l'allocutaire/offensée :

> - ¡Andar, lamponas! ¡Dejáis la cama por hacer y el chiquillo por mamar! ¡Madrastas!

[9] S. Freud [1905], *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, « Idées », Paris, 1971, p. 262-263.

[10] E. Pardo Bazán, [1883], La Tribuna, Madrid, Ediciones Cátedra, "Letras hispánicas", Ch. 13. "Tirias y troyanas", 2009, p. 125-26.

> - ¡Ni os peinades tan siquiera!... ¡Andáis arañando en el pelo con los dedos por llegar seis minutos antes, ansiosas de Judás!
>
> - ¿Y luego? Cada uno se vale como puede, y vusté tendrá otras rentas, y más otros señoríos… y ganáralo de otra manera diferente, y Dios sabe cómo será… que yo no lo sé ganar sino trabajando, hija.
>
> - Yo lo gano con tanta honra como usté… y no injuriar a nadie.

Le déchiffrement ne pose manifestement ici aucun problème à l'injuriée, qui reconnaît explicitement l'injure (« y no injuriar a nadie »). Le calcul interprétatif auquel elle se livre consiste à « extraire d'un énoncé et déduire de son contenu littéral » une proposition implicite « en combinant des informations de statut variable » (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 24). C'est ce que cet auteur appelle « inférence dans un sens linguistique »[11]. L'émergence du stéréotype se produit à la fois à partir du support linguistique et du savoir partagé. En simplifiant les choses pour les besoins de l'explication, on dira que, dans l'énoncé, le sous-entendu est ancré dans deux principales sources d'inférences : d'une part, l'indéfini « otro » et la structure emphatique « Yo » (= Moi, je) ; d'autre part, les compétences encyclopédiques et logiques, qui se prêtent mutuellement leur concours pour retrouver les caractéristiques du schème omises dans ce discours implicite touchant au domaine sexuel et activer le stéréotype. Il est alors misé sur le partage commun d'une représentation, pour « compléter par un automatisme les traits passés sous silence et remplir les cases vides » (Ruth Amossy, 1997 : 104) ».

À partir des maillons exploités, /vusté/ + /otras rentas/ + /otros señoríos/ + /Ø trabajando/ vs /yo/ + /ganar trabajando/, l'allocutaire reconstruit aisément la chaîne interprétative suivante :

/rentes = revenus d'un « bien », d'un « capital » ≠ revenus du travail/ + /« appartenir » à quelqu'un/ → /femme entretenue/ → /femme licencieuse = prostituée/.

L'aiguillage est facilité par le flou artistique de l'énoncé ; le langage chiffré est perçu comme un comportement d'encodage d'un sujet tabou : le sexe. La maxime de modalité oblige normalement le locuteur à être clair, ce qui n'est pas le cas ici. En utilisant une formule implicite l'ouvrière sollicite sa cible et l'amène à reconstituer une représentation outrageante d'elle-même sans avoir à prononcer les mots tabous.

De plus, l'avantage de l'insinuation est qu'elle permet de ne pas endosser la responsabilité de l'interprétation mais

> suggérer q sous les dehors de p, tout en [se] ménageant la possibilité de nier avoir dit q : c'est-à-dire que les sous-entendus permettent à L d'orienter insidieusement le récepteur vers telle ou telle interprétation, sans avoir à endosser la responsabilité de cette interprétation : tu prétends que j'ai dit q, mais en fait c'est toi qui ce faisant énonce

[11] C. Kerbrat-Orecchioni, *Op. cit.*, 1998, p. 24.

> q (« c'est toi qui l'a nommé!), moi je n'ai dit que ce que j'ai dit, à savoir p -le contenu explicite servant alors de paravent derrière lequel L peut commodément se replier en cas d'explicitation de q par A.[12]

Ainsi les insinuations sont-elles souvent déniées par les offenseurs, comme en témoigne ce passage emprunté au roman *Dime quién soy*, de Julia Navarro[13], où le persiflage est l'arme utilisée par un gradé allemand contre la jeune Amelia, qui l'a précédemment éconduit :

> - ¡Vaya! ¡La distinguida señorita amiga del comandante Von Schumann! Tiene usted muy mala cara ¿Acaso ha dormido mal? Por el aspecto de su ropa parece que ni siquiera ha dormido. Veo que no ha tardado mucho en olvidar a Von Schumann.
>
> - ¡Cómo se atreve! –Amelia tenía ganas de abofetear a aquel hombre que la miraba de arriba abajo de manera impertinente y la trataba como a una cualquiera.
>
> - ¿Cómo me atrevo? No sé a qué se refiere. ¿Acaso he dicho algo inconveniente?

LE DEMI-RENONCEMENT : APOSIOPÈSE ET PRÉTÉRITION

L'aposiopèse**,** appelée aussi réticence, est une figure de pensée définie par Olivier Reboul comme une « sorte d'insinuation par un silence qu'on prend bien soin d'annoncer pour donner plus d'importance à ce qu'on sait » (1991 : 234). Elle apparaît sous la forme d'une interruption brusque dans le discours, et marque la volonté des locuteurs de ne pas terminer leur phrase.

Ce procédé produit des effets comparables aux figures de l'exagération, dans la mesure où le récepteur du message est censé rétablir lui-même la suite non exprimée, sur laquelle porte naturellement son attention. Il y est particulièrement fait recours dans la profération d'insultes. Les énoncés présentent alors une forme linguistique tronquée, qui dénote une incomplétude de nature stratégique : les locuteurs produisent délibérément une rupture dans leur continuum discursif, alors qu'a priori rien ne s'opposerait à ce qu'ils poursuivent leur profération jusqu'à terme. Les signes graphiques de la suspension soulignent l'incongruité de l'absence de sélection d'un *signifiant* de nature alphabétique.

J'aborde le phénomène en termes de stratégie argumentative parce que ce non-dit relève davantage d'un choix argumentatif entre dire et ne pas dire que d'une réelle /impossibilité de dire/.

[12] C. Kerbrat-Orecchioni, *Op. cit.*, 1998, p. 284-285.

[13] J. Navarro [2010], *Dime quién soy*, Barcelona, Plaza & Janés, Random House Mondadori, 2010, p. 680.

Les deux énoncés suivants en proposent l'illustration. Le premier est un extrait de la pièce de Manuel Bretón de los Herreros, *El Achaque a los vicios*[14], le second un passage du roman d'Ana María Matute, *Primera memoria*[15] :

> 1) « El achaque a los vicios »
>
> Teresa. – ¡Tunante!
>
> Cosme. – Mira que te lleno la cara de dedos.
>
> Teresa. – ¡Bribón! ¿Con ese respeto me tratas?
>
> Cosme. – ¿Respeto a una puerca como tú?
>
> Teresa. – ¡Borrachón! ¡Pellejo! [. . .]
>
> Cosme. – Y tú eres una desollada, una. . . Dios me tenga de su mano.
>
> 2) « Primera memoria »
>
> – Si yo hablase. . . ¿sabes lo que te pasaría?
>
> – ¿Y qué es lo que tienes que hablar, tonto? ¡Más cosas sé yo de ti!
>
> – ¡Bah, cosas de chicos! ¡Lo tuyo es peor! A ti te meterán en un correccional por pervertida. «La manzana podrida pudre a las sanas» y todas esas cosas. [. . .] ¡Una niña de catorce años con dos amantes! ¡Te meterán en un correccional! [...] ¡No te hagas ahora la inocente! Tú misma dijiste muchas veces que yo era un niño a tu lado, que sabías muchas más cosas que yo. . . ¡Y vaya si era verdad! ¡La muy. . .!
>
> Volvió a reírse con maldad.

Une amorce qui apparaît en (1) comme en (2) autorise en contexte l'hypothèse que le mot manquant est un nom de qualité dégradant pour l'allocutaire (structure UNA + NQ (1), LA MUY + NQ (2)).

En (1), le valet Cosme commente son non-dit contre Teresa en le justifiant (« Dios me tenga de su mano »), donnant à la rupture opérée des allures d'atténuation salutaire pour son image. Mais la mise en scène de cette atténuation manque véritablement de discrétion : Cosme sert l'argument de l'invocation de la puissance divine pour bien montrer que tout seul il ne serait pas arrivé à s'arrêter, ce que tend à prouver l'amorce.

En (2), le jeune Borja s'en prend violemment à sa cousine, qu'il prétend avoir vue en compagnie de deux hommes qui auraient été ses amants. L'amorce de la structure « La muy » laisse la phrase en suspens, volontairement inachevée. Elle suffit aux yeux de Borja à exprimer le haut degré. L'intérêt de compléter le *signifié,* en y associant un signe linguistique supplémentaire, ne revêt pas pour lui une importance majeure. Au contraire, cela lui permet de laisser à sa cible le soin d'achever l'énoncé (ici l'enjeu essen-

[14] M. Bretón de los Herreros [1850], *El achaque a los vicios*, Comedia en tres actos, dans Teatro, Tomo I, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, p. 49.

[15] A.-M. Matute [1959], *Primera memoria*, Madrid, Ed. Destino, 1996, p. 199-200.

tiel, pour le locuteur, est lié au fait de choisir de ne pas expliciter le *signifié*, de ne pas le préciser, en ne mentionnant pas le moindre support nominal).

Dans les deux cas, la figure de pensée sert au locuteur à montrer qu'il pouvait aller plus loin, mais qu'il ne l'a pas fait. L'acte de langage offensant suspendu, mais néanmoins entamé, laisse à l'auditoire le soin de construire la suite, dans le sens orienté par l'aposiopèse, c'est-à-dire vers l'excès.

Du latin *praetereo* qui signifie « passer sous silence », la prétérition, tout comme l'aposiopèse, fait partie des figures qui concernent « le rapport du discours avec son référent ; autrement dit, elles prétendent dire le vrai » (Reboul, 1991 : 136). Astuce rhétorique bien connue du discours polémique, elle associe de force l'allocutaire à la pensée de l'offenseur qui, afin de mieux faire sentir l'importance de son propos (lorsqu'il s'agit de dénoncer quelqu'un ou d'évoquer un sujet conflictuel) feint de le taire. En d'autres termes, elle annonce qu'un sujet ne sera pas abordé tout en l'abordant. Pour Chaïm Perelman & Lucie Olbrechts-Tyteca (1970 : 64), elle est le « sacrifice d'un argument » :

> Il existe des arguments dont il est malséant, dangereux, voire interdit de faire un usage trop explicite. On ne peut s'y référer que par insinuation, allusion, ou en menaçant de les utiliser. La menace peut d'ailleurs faire elle-même partie de ces arguments interdits.

Les extraits suivants présentent des situations porteuses de compétition féminine, terreau où la prétérition semble être particulièrement à son avantage, à commencer par ce passage tiré de la « comedia » *El perro del hortelano* de Lope de Vega[16]. Le personnage prénommé Diana y pratique par jalousie l'art de la litote, en s'interdisant d'évoquer les défauts de sa domestique Marcela, tout en les rendant encore plus présents. Son objectif est de jeter le discrédit sur la fiancée à son secrétaire Teodoro, dans le but de détruire l'image positive que ce dernier vient de donner d'elle :

> Sin esto, porque no es limpia,
> no tengo pocas pendencias
> con ella…, pero no quiero
> desenamorarte de ella;
> que bien pudiera decirte
> cosa…, pero aquí se quedan
> sus gracias y sus desgracias;

Ici Diana joue serré : pour se donner des chances de conquérir Teodoro, déjà engagé auprès de Marcela, elle doit faire tomber de haut sa rivale. Mais si elle formule des critiques trop explicites, sa propre face va s'en trouver endommagée[17]. Elle doit donc

[16] Lope de Vega [1618], El perro del hortelano, Madrid, Castalia, 1970, p. 118.

[17] La catégorie descriptive de face est issue des travaux d'E. Goffman. La notion de face peut être illustrée par les expressions françaises « sauver/perdre la face ». Dans la vie en société, chacun cherche à défendre son territoire et à valoriser, à faire reconnaître et apprécier par autrui la qualité de sa propre image (face positive). Mais ce but égoïste ne peut être atteint que si l'on ménage les faces négatives et positives d'autrui : si on agresse quelqu'un, il n'aura pas

réussir le tour de force de se ménager, tout en dégradant l'autre femme. La prétérition lui en donne les moyens[18].

Sur le modèle d'analyse polyphonique de Ducrot[19] (1973 : 229) deux énonciateurs successifs, soit E1 et E2 sont ici mis en scène, qui « argumentent dans des sens opposés. [...] Bien que le locuteur se déclare d'accord avec le fait allégué par E1, il se distancie cependant de E1 pour s'assimiler à E2 ». Dans le discours de Diana (ici le locuteur) le connecteur *PERO* lie deux actes distincts dans un mouvement que l'on pourrait paraphraser par «P *Pero* Q» (Q étant présenté comme un argument plus fort que P). Autrement dit, les arguments avancés par E1 : 1) « no es limpia, no tengo pocas pendencias con ella », 2) « bien pudiera decirte cosa » sont moins forts que ceux de E2 : 1) « no quiero desenamorarte de ella », 2) « aquí se quedan sus gracias y sus desgracias ». *PERO* permet ainsi au locuteur de déclarer « négliger le premier [énoncé] dans l'argumentation qu'il est en train de construire, et s'appuyer seulement sur le second – la force argumentative supérieure accordée à celui-ci n'étant qu'une justification de cette décision » (Ducrot, 1983 : 9). Pour autant, le mouvement d'opposition n'est pas un mouvement de réfutation, et ce qu'a dit E1 conserve sa légitimité : ce sont deux énonciateurs qui s'opposent, non deux contenus. Ainsi, la tactique employée par Diana est rusée. En effet, elle dit sans dire tout en disant, ce qui lui permet de gagner sur tous les plans : elle parvient à détériorer l'image de sa rivale tout en se prémunissant contre le reproche de l'avoir fait et en se construisant en prime dans l'échange un *ethos*[20] bienveillant.

Le même mécanisme est adopté par Areúsa dans sa diatribe contre Melibea (*La Celestina*, de Fernando de Rojas[21]) lorsqu'elle choisit de passer sous silence les « autres choses » qu'elle dit ne pas vouloir évoquer à table, tout en les évoquant :

> Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas tostadas y higos passados, y con otras cosas que por reverencia de la mesa dexo de decir.

---

une image positive de vous, etc. S'adresser à quelqu'un, lui donner un ordre, l'interrompre... sont autant d'incursions dans son territoire. Inversement, bafouiller, s'excuser, etc. dévalorisent la face positive de l'énonciateur. De là un travail incessant de négociation entre des forces contradictoires.

[18] Notons que la prétérition « que bien pudiera decirte cosa... » apparaît après l'aposiopèse « Sin esto, porque no es limpia, / no tengo pocas pendencia / con ella... ».

[19] Pour Ducrot, l'activité énonciative se définit comme le produit de plusieurs voix ou points de vue et c'est cette idée d'une pluralité de voix dans un même énoncé qui définit la théorie polyphonique de l'énonciation. Pour rejeter le postulat du sujet parlant, Ducrot structure l'univers de discours autour de plusieurs entités, dont il est essentiel de comprendre qu'à l'exception du sujet parlant réel (l'être empirique), elles ne représentent pas des individus réels mais des êtres théoriques, des êtres de discours, c'est-à-dire des instances non incarnées. Ces instances intra-discursives sont mises en scène (au sens théâtral de l'expression) au moment de l'énonciation, donnant ainsi lieu à un orchestre de voix au sein du discours.

[20] L'ethos est l'image de lui-même que le locuteur construit dans le discours, avec l'objectif d'influencer son interlocuteur.

[21] F. de Rojas [1499], La Celestina, Madrid, Ediciones Cátedra, "Letras hispánicas", 1998, p. 226.

L'orientation argumentative est ici judicieusement établie : la justification du silence se fait par référence au *topos* non explicité « on ne parle pas de choses dégoûtantes à table ». L'appui pris sur cette norme de politesse permet la réévaluation négative sur un axe qualitatif gradué et orienté : /autres choses/ → /choses dégoûtantes/. L'inscription dans la zone de validité du *topos* comme /choses dégoûtantes/ augmente la puissance argumentative de l'énoncé. L'enchaînement discursif est le suivant : ces choses sont dégoûtantes donc je n'en parle pas. La relation de force argumentative établie permet d'aboutir à la conclusion r visée (r = Melibea fait des choses dégoûtantes), le but recherché étant de détruire le présupposé de départ établi par le valet Sempronio : « Melibea est belle ».

Dans les deux cas analysés ci-dessus, le locuteur transgresse stratégiquement la maxime de quantité : il fournit délibérément et ouvertement une information insuffisante en procédant à un non-dit. Sa visée est de transmettre une information qu'il répugne à formuler explicitement, dont il laisse le soin de la déduction à son interlocuteur :

en (1) Marcela n'est pas celle que tu crois (+ * tu ne devrais pas l'encenser comme tu le fais, l'amour rend aveugle mais tu dois ouvrir les yeux, etc.). En (2) Melibea use d'artifices dégoûtants pour être belle, donc elle n'est pas naturellement belle, donc elle trompe son monde (+ : *il faut s'en méfier, etc.).

CONCLUSION

L'approche, nécessairement fragmentaire mais néanmoins représentative des tendances de fonctionnement de la stratégie qui mise sur l'implicite à l'œuvre dans le champ vexatoire, permet de faire émerger un certain type de rhétorique, tourné vers des formes d'argumentation qui, pour augmenter la force des messages, ont recours à des procédés de dissimulation.

Cette stratégie, qui met en scène le « sous-dire », mérite l'importance qu'on lui accorde. En effet, sous ses dehors diplomatiques, elle suppose de la part de son instigateur une intention assez roublarde. Les tactiques qui passent par les mises en scène de l'insinuation jouent principalement sur la transgression délibérée de deux maximes conversationnelles, la maxime de quantité et la maxime de qualité. Les sinuosités de l'implicite détachent le discours de la ligne directe, pourtant plus économique, mais qui s'avère moins rentable en termes d'efficacité dans les contextes où elle est laissée de côté. Le locuteur profère des énoncés qui nécessitent un décodage dont il délègue le soin à son interlocuteur. Non seulement le désamorçage ainsi opéré lui permet de se désengager, mais il rend aussi les objections plus difficiles et préserve ses intérêts en matière de faces. L'*ethos* construit en discours se donne des apparences de mesure et de respect des convenances. En termes de calcul, un discours mesuré est plus facilement accrédité que les propos outranciers, dont on condamne souvent l'excès. Autrement dit, cette

stratégie se donne les moyens de produire une argumentation qui fait mal, sous des dehors moins redoutables au premier abord.

Si l'on devait mener une réflexion plus poussée sur le fonctionnement du sous-entendu à l'œuvre dans le champ vexatoire, il conviendrait de comparer les vertus argumentatives de l'explicite et de l'implicite sur le plan de la violence et de l'efficacité. Autrement dit, l'on pourrait se demander laquelle des deux formulations, directe ou indirecte, explicite ou implicite, est au bout du compte la plus violente et la plus efficace. Au vu des effets des mécanismes étudiés, la réponse n'est pas aisée, et il est difficile de se montrer catégorique.

Kerbrat-Orecchioni (1998 : 294) souligne de la manière suivante les nuances et la complexité de la question :

> En principe, la formulation explicite est plus violente et plus efficace, exprimée directement, une assertion est plus péremptoire, une requête plus comminatoire, une critique plus blessante… Et on ne peut qu'être d'accord avec Roland Barthes et Joseph Rovan, lorsqu'ils déclarent préférer à l'expression brutale d'un ordre, ou d'une opinion raciste, une formulation plus feutrée. […] Mais les choses ne sont pas aussi simples.

Et de citer A. Davidson[22]: « indirect speech acts can be used to express anger and extreme rudeness ».

Il me semble également que « les choses ne sont pas aussi simples » : la stratégie qui passe par les mises en scène qui jouent sur l'implicite est plus manipulatrice. Elle dissimule plus hypocritement - car de façon moins assumée - des intentions peu louables et empreintes de mauvaise foi. Elle est insidieuse, plus déroutante, en ce sens que :

> le récepteur est d'autant plus vulnérable aux contenus implicites que leur perception est souvent, en quelque sorte, " subliminale " ; plus blessante et venimeuse, car elle opère parfois avec la perfidie de la flèche du Parthe, plus sadique aussi.[23]

[22] A. Davidson, "Indirect speech Acts and What to Do with Them" dans Cole et Morgan 1975, p. 150.

[23] Kerbrat-Orecchioni, *Op. cit.*, 1998, p. 294.

BIBLIOGRAPHIE

- DUCROT, Oswald, *La Preuve et le dire*, Paris, Mame, 1973.
- DUCROT, Oswald, « Opérateurs argumentatifs et visée argumentative », dans *Connecteurs pragmatiques et structure du discours*, Actes du 2ème colloque de pragmatique de Genève (7-9 mars 1983), Cahiers de linguistique française, n° 5, 1983, p. 7-36.
- GRICE, Herbert Paul, [1975] « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72, traduction de H.P. Grice [1975].
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite* [1986] Paris, Armand Colin, 1998.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, 41, 1984, p. 46-62.
- PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'Argumentation, La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1970.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, 4ème édition, Paris, PUF, 1991.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 1 et 2, Paris, Hachette, 1998.
- **Sources des extraits analysés**
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel [1850], *El achaque a los vicios*, Comedia en tres actos, dans *Teatro*, Tomo I, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, p. 49.
- GARCÍA LORCA, Federico [1936], *La casa de Bernarda Alba*, Buenos Aires, Editorial Losada, "Biblioteca clásica y contemporánea", 1973, p. 82.
- LOPE DE VEGA [1618], *El perro del hortelano*, Madrid, Castalia, 1970, p. 118.
- MATUTE, Ana María [1959], *Primera memoria*, Madrid, Ed. Destino, 1996, p. 199-200.
- NAVARRO, Julia [2010], *Dime quién soy*, Barcelona, Plaza & Janés, Random House Mondadori, 2010, p. 680.
- PARDO BAZÁN, Emilia [1883], *La Tribuna*, Madrid, Ediciones Cátedra, Letras hispánicas, Ch. 13. "Tirias y troyanas", 2009, p. 125-26.
- ROJAS, Fernando de [1499], *La Celestina*, Madrid, Ediciones Cátedra, Letras hispánicas, 1998, p. 226.

El juego de lo dicho y lo no-dicho: los adversarios y su decir en el discurso del primer franquismo (1939-1942)

Lydia ROMEU

Université Lyon 2 Lumière

Abstract

This article addresses the discourse used in the Franco regime and explores some of the aspects of the complex game of what is said and not said, i.e. all that is not made explicit and left to the reader's own interpretation. It examines situations involving the unsaid, such as designation through allusion, autonymic modalisation and discursive allusion. The aim is to show how these discursive phenomena affected the representation of the Spanish society of the time, as well as the mechanisms of aggression and defence that were used in order to generate the dictatorship's official discourse.

Keywords : Unsaid; early Francoism; discourse; designation; enonciative mechanisms

RÉSUMÉ

Cet article explore certains aspects des rapports complexes qui s'établissent entre le dit et le non-dit – entendu comme ce qui n'est pas explicite, ce qui est proposé à l'interprétation du lecteur – dans le discours du franquisme. Il observe des lieux de non-dit comme la désignation par allusion, la modalisation autonymique et l'allusion discursive. Il tente par-là d'illustrer l'implication de ces phénomènes discursifs dans la représentation de la société espagnole de l'époque ainsi que dans les mécanismes de défense et d'agression dans lesquels le discours officiel du franquisme prend forme.

Mots-clefs : Non-dit ; premier franquisme ; discours ; désignation ; mécanismes énonciatifs

RESUMEN

Este artículo explora algunos aspectos del complejo juego entre lo dicho y lo no-dicho –entendido éste como lo no explícito, lo presentado a la interpretación del lector– en el discurso del franquismo. Observa lugares de no-dicho como la designación por alusión, la modalización autonímica y la alusión discursiva. Con ello trata de mostrar la implicación de estos fenómenos discursivos en la representación de la sociedad española de la época, así como en los mecanismos de defensa y agresión que intervienen en la generación del discurso oficial de la dictadura.

Palabras clave: No-dicho; primer franquismo; discurso; designación; mecanismos enunciativos

Contrariamente a la idea de que el discurso del franquismo, por su carácter propagandístico, se reduce a la repetición insistente de temas propios a la glorificación del régimen y al ensalzamiento de la figura del Jefe del Estado, el discurso del franquismo se forja, como todo discurso político, en la polémica, en la interdiscursividad y desarrolla mecanismos de defensa, de refutación y agresión frente a los discursos adversos.

Dentro de esta perspectiva y en el complejo juego entre lo dicho y lo no-dicho, este estudio trata de describir algunos lugares de lo no-dicho, considerado como espacio discursivo presentado a la interpretación del lector. Para ello hemos observado un corpus constituido por los comentarios de opinión de los diarios *ABC*, *Ya* y *Arriba* así como los discursos de Francisco Franco y de algunos cargos del régimen, publicados durante el periodo que va del final de la guerra civil a diciembre de 1942. De forma puntual, se aludirá a la prensa del exilio republicano porque aporta datos en cuanto a la recepción de algunos elementos del discurso franquista.

Dentro de los límites de este artículo, el texto aborda la designación del adversario en la representación que el discurso del franquismo hace de la escena política y social y, por otra parte, describe mecanismos enunciativos que se encuentran en funcionamiento en los textos como la modalización autonímica y la alusión discursiva. Se observa, igualmente, cierto funcionamiento de la negación polémica dentro de su implicación en los mecanismos de defensa/rechazo. Quedarán, sin embargo, sin tratar aspectos de lo no-dicho como los metafóricos, a pesar de su importancia en el discurso falangista.

ESCENA POLÍTICA Y LA ALUSIÓN

Al final de la guerra, el aparato de prensa del franquismo establece, para los diarios, un sistema coercitivo que asocia el deber de conformarse a las consignas emitidas por la Vicesecretaría de Prensa y Propaganda y la obligación de someterse a una censura previa a la publicación. La imposición de directores a los diarios y la depuración de periodistas concurren igualmente a impedir toda posibilidad de difusión escrita de un discurso de oposición al régimen. El dispositivo mediático así configurado persigue, al mismo tiempo, promover la uniformidad de los grupos políticos que, después de haber apoyado el alzamiento de julio de 1936, habían sido unificados en un único partido, Falange Española, Tradicionalista y de las JONS en 1937. La represión que se ejerció sobre los supervivientes del bando republicano hizo el resto. Las publicaciones clandestinas fueron prácticamente inexistentes durante los años que siguieron a la guerra. Únicamente en el exilio un escaso número de publicaciones empezaron a ver la luz en 1939.

Sin entrar en el detalle de las características del aparato de prensa de la inmediata posguerra o en los avatares de su evolución, recordemos que este aparato estaba controlado por Falange (dirigida primero por Ramón Serrano Suñer y seguidamente por José

Luis Arrese) y que la etapa histórica de referencia es un periodo de enfrentamientos entre fuerzas que rivalizan en el seno del poder.

Finalizada la guerra, el discurso oficial presenta la escena política como un espacio de perfecto consenso y unidad. Así lo señalan las palabras del Jefe del Servicio Nacional de Propaganda: «Hemos superado la unión para lograr nuestra unidad y hemos pasado de estar unidos a ser unos, en la fe, en el desvelo y en la disciplina del combate»[1].

Durante los primeros años del régimen las ocurrencias de «rojos» y marxistas » – sus «crímenes» y «tropelía» –aparecen en la evocación del pasado reciente de la guerra y, por tanto, en formas verbales en pasado. Se evita el término «republicanos» y se hará mayor número de referencias al adversario del presente, más por alusión que de forma explícita. Al mismo tiempo que se representa la unanimidad y el perfecto consenso popular, negando o minimizando la existencia de un adversario, también se habla de las «campañas difamatorias», de las campañas de animadversión» desencadenadas contra España (sintagmas que contienen la nominalización «campañas» que reenvía a un conjunto de actos cuyo/s autor/es no se dice/n). Se designa a los adversarios por su acción: «difamadores», «murmuradores», etc. La palabra del enemigo constituye el «rumor», el «bulo», la «especie», la «calumnia», la «falacia», la insidia », el «chiste», etc. En 1942, en el momento del desembarco de tropas aliadas en el Norte de África, según la prensa, esta palabra circula masivamente y se llegará incluso a hablar de cuatro mil quinientos rumores en once días[2]. A pesar de las reiteradas menciones del rumor, solo se hará explícito su contenido de forma excepcional[3]. El discurso oficial se representa a sí mismo como el discurso de la verdad, acosado por el discurso producido por un «enemigo de dentro y de fuera» : la mentira. Entre las diferentes formas de designar y con ello de estigmatizar, minimizar e insultar al adversario, es frecuente el recurso a la alusión, tanto en la prensa como en el discurso de los cargos del régimen. Así en 1939, en el mensaje de fin de año, Franco habla, en el íncipit, de «una unidad amenazada por los residuos de un sistema político con sus grupos y sus banderías» y añade:

> […] Es necesario salir al paso de la insidia y la calumnia; cerrar la boca de los difamadores. El árbol se conoce por sus frutos, y donde hay un murmurador, un sembrador de alarmas o de insidias, hay siempre un traidor. […] No por pequeños hemos de despreciar a nuestros enemigos. A nadie se oculta que vivimos los momentos políticos más interesantes de nuestra Historia, y en ellos han de unirse para el ataque los enemigos internos de nuestra nación con la eterna anti-España, entre los que destacan esos pequeños grupos de cretinos que pasean su miseria física y moral alternando las tertulias frívolas con los lugares de crápula para verter en ellos las consignas que desde

[1] «Discurso del jefe del Servicio Nacional de Propaganda», *ABC*, Madrid, 20-04-1939, p. 10.

[2] Consignas de 04 y 05-12-1942, Caja 77, Sección cultura, AGA y « El bulo del día », *Arriba*, Madrid, 04-12-1942, p. 4.

[3] L. Romeu, «Rumores de la inmediata posguerra en el discurso del diario *Arriba*», en *Las fuentes de la prensa: verdades, rumores y mentiras*, V. Rodríguez Infiesta, C. Coignard (ed.), Université Bordeaux-Montaigne, 2014, p. 59-74.

> el extranjero les remiten y que no vacilan en buscar ambiente hasta en aquellos sectores de población afectados por el área penitenciaria, intentando echar sobre el régimen que parecen patrocinar el baldón de hermanarlo con una monstruosa impunidad para los crímenes de nuestros hermanos. [4]

Menciona asimismo en su discurso a los «enemigos encubiertos», los que propalan «especies de anacrónicas dictaduras militares y de restauración de viejos poderes». También a los que desean volver «al tinglado de la farsa política para siempre caída». Todos ellos son «triste herencia del siglo liberal que intentan en la obscuridad revivir y propagarse». Más relacionados con la economía que con la política, aparecen «los eternos agoreros», «los capitalistas» criticados por ser timoratos y estar apegados a sus bienes.

Esta estrategia de minimización – «no por pequeños hemos de despreciar a nuestros enemigos» – y, a la vez, multiplicación de los mismos está presente en el discurso del franquismo. El discurso de Franco antes mencionado propicia el siguiente comentario aparecido en el semanario *España Popular* de México:

> Lo confuso y deleznable del estilo no impide que estos párrafos sean un prodigio de claridad. He aquí lo que se desprende de ellos: el «enemigo» es tan poderoso que ha llegado a constituir una verdadera obsesión, hasta el punto de que se va haciendo necesario «cerrar filas» contra él; el «enemigo» (es decir: el pueblo en protesta) crece y tiene cada vez más aliados, recibe «consignas del extranjero», a pesar de la severa censura postal y telegráfica, y, además, se mete por todos lados para desacreditar al régimen, incluso en los «sectores penitenciarios», o sea entre los que sufren prisión y entre los familiares de estos [...] Muy vigorosa es la oposición al franquismo dentro mismo de España, por cuanto Franco piensa más en ella que en sus partidarios. [...] la oposición tiene una base más amplia de lo que parecía; alcanza también a quienes quisieran una dictadura como la de Primo, y a quienes trabajan por la restauración de la Monarquía. Es el propio Franco quien lo dice. [...] El famoso movimiento «nacional» resulta que tiene a más de media España en contra, según las propias palabras del testaferro que oprime a nuestro país por orden de las potencias extranjeras [...].[5]

En el campo conflictivo de las designaciones, la publicación *España Popular*, apoyándose en su conocimiento del contexto, realiza una interpretación de algunas designaciones que están presentes en el discurso de Franco y propone otras para los mismos objetos del mundo. Por lo tanto, construye otro referente pretendiendo no hacer más que referir sus palabras («es Franco quien lo dice»). Traduce pues el texto en los términos que su propio discurso determina: «enemigos» = «pueblo en protesta» ; «sectores penitenciarios» = «los que sufren prisión y sus familias» ; los que «lanzan especies de anacrónicas de dictaduras militares o de la restauración de viejos poderes» = «los que

[4] «Mensaje de Franco para 1940», *Ya*, Madrid, 02-01-1940, p. 1.

[5] «Franco confiesa que el pueblo español lucha contra él por todos los medios y que en España no se come», España Popular, México, 25-05-40, p. 8.

quisieran una dictadura como la de Primo o los que trabajan por la restauración de la Monarquía».

En el fragmento citado del discurso de Franco de fin de año de 1939, los sintagmas «pequeños grupos de cretinos que – aparentando patrocinar al régimen – pasean su miseria física y moral alternando las tertulias frívolas con los lugares de crápula» es una alusión más enigmática que podría reenviar a «intelectuales».

Para nombrar el origen del rumor, el categorizado como «enemigo de fuera» es a menudo tratado bajo sintagmas como «ciertos países», «algunas agencias extranjeras», la «anti-España», dejando el origen del rumor en la indeterminación. Durante esos primeros años de neutralidad declarada, pero sin embargo de germanofilia, se mencionará explícitamente a Francia, a la propaganda «*made in England*»[6] y, finalmente, al Komintern, en función de la coyuntura.

En cuanto a los «enemigos del interior», como en el discurso de Franco y en contradicción a la imagen de unidad, afloran en el discurso de la prensa la proliferación y diversificación del enemigo interior. Son los «traidores», los «detractores», «los que se dan al comentario derrotista». Forman un mosaico social que incluye en *Arriba* a «los que no carecen de nada», «los que comen», «los que poseen con abundancia, los ociosos», «negociantes» y «bien casados» ; «los que favorecen el estraperlo»[7]. Se parodia su discurso aportando así más indicios para la interpretación:

> [...] Son los mismos [...] que ahora comen en los mil restaurantes de la ciudad; son los que se echaban a temblar porque íbamos a Tánger y ella tenía un hijo en edad militar. Son el señor que hablaba de « lo que va a pasar aquí este invierno », mientras bebía champán; la niña que no tiene gasolina; el que reniega del plato único. [8]

La coloración política de los «murmuradores», cuando aparece, es más explícita, son «detractores de la República», «residuos de la anti-España», «los que no se resignan a su papel de vencidos», «rojos», «rojillos encubiertos» y, en menor proporción, la «masonería».

Tras el desembarco de las tropas aliadas en el Norte de África en 1942, la consigna emitida por orden de la Delegación de Prensa – y seguida por la prensa al pie de la letra – da instrucciones precisas en cuanto a la atribución de los rumores, con el efecto de que lo no-dicho acerca de los murmuradores resulta ser *dicho*. Se nos cuenta una historia más propia de una comedia de enredo que del aparato de prensa de la dictadura:

---

6 Por ejemplo, «El derecho de España», *Arriba*, Madrid, 02-12-41, p. 1.

7 Por ejemplo, «Aviso a los comentaristas», *Arriba*, Madrid, 25-08-1940, p. 1.

8 «Al paso de una falsedad», *Arriba*, Madrid, 01-12-1940, p. 1.

> Rojos que hasta hace pocos días cumplían admirablemente las consignas del Komintern [...] de ocultar su rojez bajo las más patrióticas disidencias, no han podido contener su esperanza y se han destapado tal y como son. Unos se hacían pasar por monárquicos, otros por tradicionalistas, otros por ultracatólicos; otros por militaristas, y sus bulos iban dirigidos a enfrentarnos los unos con los otros, emboscados en pieles de cordero nos hacían más daño. Ahora han arrojado su máscara, arremeten incluso contra los que ayer les servían de parapeto, ya no piden solo la cabeza de los falangistas.[9]

Se expone así que, en realidad, «los rojos españoles» habían sido los difamadores. El paso de lo no-dicho a lo dicho resume la estrategia de *Arriba*. Se trata de exculpar a los «disidentes patrióticos» para, al mismo tiempo, denunciarlos: «monárquicos», «tradicionalistas», «ultracatólicos», «militaristas». También nos informa de que se «piden cabezas» : las de los «falangistas», «aristocráticas», «bancarias», «monárquicas» y «clericales»[10]. Se descubre pues la estratagema y triunfa la verdad, se disipan los no-dichos y se realiza un acto de nominación. Se representa el fin de los enfrentamientos internos, se recompone la ficción de la unidad y el advenimiento de la paz.

EL NO-DECIR EN LOS MECANISMOS ENUNCIATIVOS DE DISTANCIA. LA MODALIZACIÓN AUTONÍMICA

En el hilo del discurso, un locutor puede volver sobre su acto de comunicación para desdoblar el enunciado con un comentario acerca de un fragmento al que señala como afectado por un estatus diferente al del resto del discurso. Estas zonas señaladas al lector únicamente como de alteridad pueden ser muy diversas y con diferentes marcas de distancia o heterogeneidad (entre ellas la cursiva y las comillas). Observar en el texto dónde se sitúan y qué función cumplen los fragmentos delimitados por estas marcas es revelador de las zonas de contacto que el enunciado establece con otros discursos así como de la imagen que trata de dar el locutor de sí mismo y de su propio discurso. Las marcas de distancia pueden circunscribir, en el texto, puntos de no coincidencia del decir señalizados como pertenecientes a un exterior discursivo. Sus inventarios cuantitativo y cualitativo aportan datos no solo acerca del tipo de relación que mantiene el discurso con el interdiscurso, sino también acerca del *ethos* que el enunciador se construye[11].

En el caso de la prensa de la época de referencia, digamos, sintetizando mucho, que muestra masiva y ostentosamente los discursos a partir de los cuales representa su génesis: fundamentalmente el discurso del general Franco, que es extensa e insistentemente citado, el de sus ministros y el de las leyes promulgadas en ese periodo. Con estos discursos exhibe una relación de anexión y de fusión. Señalemos igualmente

[9] «El bulo del día», *op. cit*.

[10] *Ibid*.

[11] J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi.* Boucles réflexives et non-coïncidence du dire, París, Larousse, 1995.

la frecuente aparición de dichos y proverbios en el discurso bajo la modalidad de la alusión discursiva. Frente a esta masa de discursos referidos, el discurso adverso no aparece en la linealidad del texto como tal. No es citado explícitamente ni siquiera para ser refutado[12]. Su presencia es fragmentaria y se reduce a las formas de la autonimia y de la modalización autonímica. En el caso de la estructura compleja de la modalización autonímica, el locutor hace uso y mención de la palabra o expresión entrecomillada, de la misma forma que lo hace en el DIL. Así, por ejemplo, en el caso de «democracia española»:

> La República, desde el primer día, se constituyó en perseguidora de todo lo nacional [...] no cabe decir nunca que fue la intransigencia de los que en aquella lucha representaban lo nacional la que llevó a la flamante «democracia española» a convertirse en la protagonista de asesinatos y depredaciones. [13]

Al mismo tiempo que emplea la palabra o expresión, el locutor toma distancia con respecto a ella y realiza un desdoblamiento que opaca su decir en el sintagma «democracia española», para señalar esa palabra o expresión como afectada por un comentario que, sin embargo, no explicita y designa ese punto como lugar de un no-dicho. Abre así el discurso un vacío interpretativo que no completa, ya que las marcas de distancia dirigidas a la intención del lector – en este caso, como vamos a ver, las comillas o la cursiva – dicen únicamente «atención interpretación»[14].

En el siguiente ejemplo, el discurso vuelve sobre sí mismo para hacer notar que ha encontrado un obstáculo en el adjetivo «democráticos»:

> Dejen ya de urdir hora tras hora la femenil argumentación de la mentira, porque las cañas se vuelven lanzas, y cualquier día pueden tener estos mismos periódicos y radios de los países «democráticos» que cantar la palinodia de otras tonadas más vivas y auténticamente civilizadoras. [15]

Las comillas dicen que el discurso toma distancia con respecto a la palabra entrecomillada y abre así un espacio para la interpretación. El texto de *Arriba* dice que no usa la palabra «democráticos» de la misma forma que usa las demás palabras que sí son «suyas». La muestra como un «cuerpo extraño» perteneciente a otro discurso y la señala como no apropiada para el referente, pero la usa de todas formas. Con la puesta en cuestión (la interpretación inducida sería la del *pseudo*: eso que llaman «democráticos», pero que no lo son) el discurso de la democracia recibe una agresión, puesto que se retira a la palabra su certeza.

---

[12] L. Romeu, «Résistance des mots dans le discours éditorial de la presse du premier franquisme», en *Résistances*, M. A. Semilla Durán (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 29-46, y L. Romeu, «Campagne de presse autour d'un discours du général Franco», en *Langue et Manipulation*, J. C. de Hoyos, M.-H. Pérennec (ed.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 177-188.

[13] «En el aniversario de la Republica española», *Ya*, Madrid, 14-04-1939, p. 1.

[14] J. Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 140-141.

[15] «Tácticas conocidas», *Arriba*, Madrid, 16-04-1939, p. 1.

Otro procedimiento está presente en el ataque a la palabra «libertad». Esta vez se trata de forzar el sentido de la palabra, haciéndola entrar en relación de sinonimia con «libertinaje»:

> La obra nefasta y demoledora del sectarismo antiespañol, incubado durante tantos lustros por una prensa demagógica que hacía de la «libertad» patente de corso para el más desenfrenado libertinaje, sólo puede contrarrestarse con una acertada y persistente orientación de la prensa al servicio de la Patria. [16]

Cualquier evocación de la República, de la democracia, van a suscitar la ocurrencia en el texto de palabras clave como «legal», «legalidad», «democracia», «participación», «libertad», convocadas en el hilo del discurso para recibir una agresión. El ataque se produce sobre unidades mínimas con el fin de evitar que un fragmento de mayor extensión pudiera permitir al discurso adverso recuperar su coherencia.

Autonimia y negación en las estrategias de defensa y refutación

El sistema lingüístico genera medios que le permiten hablar de sí mismo. El uso de vocabulario metalingüístico como «palabra», «expresión», «verbo», etc., reenvía al código. Las palabras señaladas con la modalidad de la autonimia, no refieren a los objetos del mundo sino a la lengua. En el ejemplo que sigue, el diario falangista entrecomilla la expresión «por el Imperio hacia Dios» y la palabra «totalitario», al mismo tiempo que las acompaña de comentarios en forma de negación. Estos dos elementos de carácter meta-enunciativo son señalados en el enunciado como zonas de fricción y los comentarios que los acompañan («no es en nosotros expresión vacía de sentido ni desahogo devoto» y «produce aspavientos en bien calificados fariseos») revelan la existencia de discursos que las rechazan:

> [...] Nuestra raíz revolucionaria está aquí, bajo el signo del Espíritu Santo. Y cuando decimos «por el Imperio hacia Dios», ésta no es en nosotros expresión vacía de sentido ni desahogo devoto, sino conciencia plena del fin último. [...] Nuestra manera de entender la palabra «totalitario» –que produce aspavientos en bien calificados fariseos– se reduce a esta literal aplicación de la filosofía católica, y, más estrictamente, de Santo Tomás. La economía sirve a un «orden total», en que la Patria es primero servida, pero para que ella sirva a su vez a grandes fines universales y, en definitiva, ordenados por Dios, «Motor Primero y Último».[17]

El recurso a la negación pone en escena el enfrentamiento de dos enunciados antagónicos atribuibles a dos *voces* diferentes[18]. Así el primer enunciado, con el que el lector podría identificarse, dice que la fórmula «por el Imperio hacia Dios» carece de contenido y es una simple manifestación de religiosidad. El segundo enunciado, el que asume

[16] «La prensa, al servicio de la nación», *Ya*, Madrid, 01-11-1942, p. 2.

[17] «Ante los problemas económicos», *Arriba*, Madrid, 16-06-1939, p. 1.

[18] O. Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, París, Hermann, 2003.

el diario, es el rechazo del primero y está construido en el interior de la enunciación que lo refuta : «no es en nosotros expresión vacía de sentido ni desahogo devoto». Se pone así en escena la diferenciación entre un enunciado verdadero y otro falso cuyo enunciador no se dice. En la medida en que no se trata de un enunciado atestiguado se puede atribuir a un locutor indefinido que podría, sin embargo, a falta de otros indicios, reenviar tanto a un discurso concreto, por alusión, como a un discurso generalizado.

Las comillas que acompañan «por el Imperio hacia Dios» y «totalitario» revelan cuáles son las zonas de fricción en el discurso de *Arriba*. En el caso de «totalitario», la referencia al rechazo de los «bien calificados fariseos» parece hacer referencia a un determinado discurso católico. El discurso falangista recurre a mecanismos de defensa para poner a salvo dos términos clave del falangismo : «Imperio» y «totalitario», utilizando comillas de protección y rechazando los discursos adversos que suponen una amenaza. Por lo que respecta a «Imperio», el discurso falangista trata así de impedir, no ya que al sintagma se le puedan asociar otros sentidos, sino de preservar su capacidad de reenviar a un referente, de no ser más que un significante sin significado, es decir, un simple *ruido*.

Los términos «totalitario» y «orden total», portadores de sentidos adquiridos en los discursos en los que *han vivido* anteriormente[19], son formas que el discurso coloca bajo la protección de las comillas, para indicar aquello de lo que es importante desmarcarse – el discurso de los fariseos por alusión a un discurso católico hipócrita –, al mismo tiempo que reivindica para sí una identidad católica. La función de la presencia en el texto de la fórmula «Motor Primero y Último» es precisamente la de servir como prueba de catolicismo del discurso citante.

En el ejemplo que sigue el locutor representa su propia enunciación en una relación interlocutiva. El enunciado aparece como respuesta a otros discursos y constituye una manifestación de dialogismo interdiscursivo:

> «Por el Imperio hacia Dios», decretamos en las primeras jornadas de nuestro Movimiento, poniendo así, con arrogancia espiritual, en el mismo infinito nuestro fin. Sobre una afirmación como esa, tan henchida de fe, siempre se cierne la interrogación que el insidioso amaña o la que brota enteca en la arenosa mente del apático. En ambos casos la pregunta es la misma : «¿Y al Imperio por dónde? ». Conviene al bueno, alegre y duro humor de nacionalsindicalismo no contestar lo mismo a las mismas preguntas [...].[20]

En torno a «Imperio», aparecen variaciones de la negación implicada en la lucha contra ese otro discurso que afirma que, en el discurso franquista, la palabra es una forma hueca:

[19] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1975.

[20] «Rutas oceánicas», *Arriba*, Madrid, 22-06-1939, p. 1.

> [...] Nosotros viviremos para el mañana, no es una frase hueca y sin contenido la de nuestro Imperio, a él vamos; [21]
>
> [...] Nuestra «voluntad de Imperio» es algo más que una frase. [22]
>
> [...] Necesitamos crear un Imperio, y estas no serán palabras vanas. [23]
>
> España necesita un Imperio. [...] Ya está vieja y manida hasta el colmo la retórica que envuelve de opulenta hojarasca la idea de este deber y poder de España. [24]

Esta recurrencia se encuentra en relación con el dialogismo constitutivo y no accesorio que preside la formación de todo discurso en la medida en que se elabora en relación a lo *ya-dicho* de otros discursos[25]. En la coyuntura de 1939-40, denota el enfrentamiento de un discurso sustentador de ciertas ambiciones territoriales con el discurso del Imperio como «la fuerza espiritual[26]». Los enunciados de los ejemplos dicen que este último sí sería un discurso vacuo como lo afirman, por otra parte, los discursos de oposición al régimen.

Otras manifestaciones de dialogismo aparecen en las cautelosas posiciones anti-imperialistas internas al régimen. Es el caso del artículo de José María Salaverría de finales de 1939 considerado por Ovidio Gondi, en la prensa del exilio, como «puyazo magistral a las doctrinas totalitarias [que] desmonta de un solo golpe la doctrina imperial de Franco»[27]. El texto, según Gondi, habría escapado «al lápiz del censor, dormido en aquella hora». Salaverría, bajo el pretexto de criticar a Rusia, dice:

> [...] Casi repentinamente se ha extendido por Europa la teoría de que las naciones han de ser necesariamente grandes, a costa, como es lógico, de las naciones pequeñas. [...] Europa ha conocido épocas como la del siglo XIX, en que se respetaba el derecho de los otros como algo inviolable; hoy nos encontramos en un momento en que la civilización no puede desenvolverse sino a impulso de la violencia y del expolio. ¿Por qué no ha de haber pueblos pequeños? [...] ¿No ha realizado Portugal insignes acciones? ¿No debe a Bélgica la cultura grandes obras? Actualmente hay una gran fascinación por [...] Asiria o Babilonia; pero todos sabemos que el sistema babilónico no ha sido el más favorable a una intensa y fina civilización. En cambio sabemos que la cultura humana no ha alcanzado nivel más alto que cuando la nación de Atenas no tenía en junto medio millón de habitantes. [28]

---

[21] «El Caudillo se dirige a los españoles», *ABC*, Madrid, 20-05-1939, p. 21.

[22] J. R. Alonso, *Arriba*, Madrid, 24-12-1939, citado en O. Gondi, *op. cit*., p. 49.

[23] «La voz de Franco en este aniversario», *Arriba*, Madrid, 18-07-1940, p. 3.

[24] «El Imperio retórico», *Arriba*, Madrid, 16-07-1940, p. 1.

[25] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1975.

[26] F. Gallego, *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, Barcelona, Crítica, 2014, p. 572.

[27] O. Gondi, «La Infantería española y Mussolini», Cuadernos mensuales de información española, México, Vol. II, 1, 1940, p. 46.

[28] J. M. Salaverría, «Los pueblos pequeños», *ABC*, Madrid, 26-12-36, p. 3.

El texto, efectivamente, sin emplear la palabra «Imperio», critica las teorías imperialistas a partir de la pregunta negativa «¿Por qué no ha de haber pueblos pequeños?». La argumentación responde a ese otro enunciador no mencionado que sostiene que no ha de haber pueblos pequeños. Compara Asiria o Babilonia o incluso Roma – la cual se debilitó al extenderse – con Atenas para afirmar la superioridad de civilización de ésta.

La alusión a otros discursos

A otro nivel de desdoblamiento metaenunciativo, un locutor puede incorporar otro discurso en la linealidad del texto, pero sin señalarlo. Es el caso de la alusión discursiva que supone un paso más en la no explicitación del decir y que la ausencia de marcas lingüísticas sitúa enteramente en el ámbito de la interpretación. Así, pueden aparecer en el discurso empréstitos que serán reconocibles o no. En el caso del discurso franquista aparecen, de forma repetida, fragmentos que nos es dado reconocer del discurso de J. A. Primo de Rivera. El discurso de la prensa o de los líderes los integran sin señalar de una u otra forma su presencia, como en este caso de los sintagmas «unidad de destino», «eternidad del hombre» o «minoría inasequible al desaliento» etc.:

> [...] Tan grande y tan intenso había sido el mal, que explica fácilmente, que si en la gran obra de resurgimiento de España han de colaborar todos los españoles, su encuadramiento y su dirección corresponda a esa minoría inasequible al desaliento y cuando España se perdía, alzaba la bandera de combate [...].[29]

Como en el discurso indirecto libre (DIL), en la alusión discursiva no hay introductores del otro discurso, ni marcas gramaticales que lo señalen. El locutor no está afirmando explícitamente estar estableciendo contacto con otro discurso y nada, salvo la memoria, permite afirmar que un fragmento de enunciado sea DIL. La alusión discursiva dada a reconocer al lector está integrada en la linealidad del texto. En su propio tejido, ese exterior discursivo, resuena como *otra voz*, la de J. A. Primo de Rivera. Su mención constituye una «dosis de recuerdo», además de ser un elemento de construcción de identidad del enunciador.

En el siguiente ejemplo, el texto habla igualmente a *dos voces*, indicando así su filiación política, opuesta al sistema parlamentario que la palabra *coalición* vehicula. Se trata de un mecanismo de defensa y de agresión, como veremos más adelante. Éste trata de fijar el sentido de *unidad* preservándola de los otros sentidos posibles, los adquiridos en otros discursos y que se enfrentan en la palabra:

> Hemos superado la unión para lograr nuestra unidad y hemos pasado de estar unidos a ser unos, en la fe, en el desvelo y en la disciplina del combate. [...] Nadie duda de nuestra unidad, así lograda. Ninguno piense que el «rompan filas» va a dispersarnos. Pues

[29] «Discurso del Caudillo», *ABC*, Madrid, 17-7-1941, p. 22.

> no somos coalición a merced de los días mudables, que hemos ganado sobre la muerte nuestra unidad de destino, y sabemos, de nuevo, qué cosa es la eternidad del hombre. [30]

A modo de reafirmación o de ostentación de una identidad falangista, aparecen igualmente en el discurso del franquismo las huellas del *Cara al sol*, himno de Falange : «A nosotros, gente curtida al sol, al que damos la cara, y gente pudorosa, nos asquea la humedad roussoniana del lago Lemán [...]»[31].

También en la contraposición de vencer/convencer resuena *otra voz*, ya sea de algún dicho o incluso de la expresión «venceréis, pero no convenceréis», atribuida al desengañado Unamuno en su altercado con Millán Astray en octubre de 1936 y retomada en el discurso dirigido al Frente de Juventudes en 1942:

> [...] ¿que hay españoles que hurtan su cooperación o su sacrificio en esta etapa histórica en que se juega el destino del mundo, o que no les importa ni la fe, ni la Patria, ni el bien de los españoles? No os preocupéis; llevarán siempre consigo la maldición eterna de la Historia. Al Estado le sobran medios y resortes para vencerlos; a vosotros os corresponde el convencerlos. [32]

El locutor da a escuchar a través de su voz, otra voz, operación metalingúistica por la que un acto de enunciación anterior (el retomado) es solo evocado y que, al depender únicamente de la memoria, corre el riesgo de ser ignorada o de inducir a error[33]. En este ejemplo, en la contraposición de *vencer/convencer*, resuena una especie de *eco* de otro discurso por el que Franco recuerda y hace suya la necesidad de convencer.

Las consignas y eslóganes del enemigo de la guerra – «Madrid, tumba del fascismo», «¡No pasarán!», «más vale morir de pie que vivir de rodillas»[34], etc. – aparecen de forma marcada o sin marcar en el discurso de la prensa o de los líderes franquistas durante los días que siguieron a la entrada del Ejército nacionalista en Madrid:

> [...] Esa es la obra de los militares de África. Es el testamento de Isabel la Católica que la Monarquía española supo cumplir y del que esos militares beneméritos han sido albaceas. ¡Y pasaron! Ahí están los que no han muerto en el campo de batalla para proclamar ante el mundo, desde el Generalísimo Franco hasta el último legionario, lo que ha sido el Ejército de África para la salvación de España. [35]

Las fórmulas del enemigo republicano son así convocadas para hacer burla de ellas, para ser señaladas como carentes de fundamento, de realidad. Se proyecta sobre el discurso de la República la imagen de una palabra falsa, simple soporte de fanfarronería.

---

[30] «Discurso del jefe del Servicio Nacional de Propaganda», *op. cit*.

[31] «España abandona Ginebra», *Arriba*, Madrid, 09-05-1939, p. 1.

[32] «Discurso del Caudillo», *ABC*, Madrid, 04-10-1942, p. 17.

[33] J. Authier-Revuz, «Aux risques de l'allusion» dans *L'allusion dans la littérature*, M. Murat (ed.), París, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 209-235.

[34] Por ejemplo, « Madrid, tumba del comunismo», *ABC*, Madrid, 02-04-1939, p. 9.

[35] T. Luca de Tena, «Ejército de África», *ABC*, Madrid, 04-04-1939, p. 7.

CONCLUSIÓN

Hemos podido aproximarnos al juego de lo dicho y lo no-dicho en dos planos del discurso del franquismo que conciernen a la representación de los adversarios y a la relación que se establece con el discurso de los mismos: el aparato designativo y los mecanismos enunciativos de distancia que se encuentran en funcionamiento en los textos. El no-decir, el «decir sin decir», aquello que se deja a la interpretación del lector está omnipresente en el discurso, presenta distintos indicios para su descodificación y cumple distintas funciones.

En el corpus de referencia, las designaciones alusivas aportan datos para su comprensión pero pueden plantear al lector la necesidad no solo de estar familiarizado con el discurso enunciador, sino también con la coyuntura. En cuanto a su función, si designar es, inevitablemente, tomar partido, designar al enemigo por alusión permite no solo dejar volar la imaginación en materia de denigración, sino también representar a un enemigo con el color o en el hacer que se desea subrayar. Al mismo tiempo, como hemos visto, la imprecisión permite al discurso adverso deshacer con gran facilidad la ambigüedad con sus propias designaciones y construir así su propio referente.

Observar la evolución cronológica de algunas designaciones como las asociadas al rumor nos ha permitido percibir que el juego del decir y del no-decir aparece acondicionado por la coyuntura política nacional e internacional. Decir después de no haber dicho permite asociar a la alusión cosas diferentes en función de los acontecimientos. Es el caso de la identidad de determinados adversarios «de dentro y de fuera».

En el caso de los mecanismos de distancia, la interpretación a la que se invita al lector en la modalización autonímica es posible, salvo excepciones, descodificarla y está inducida por el contexto lingüístico. Posibilita al enunciador llevar a cabo una agresión a los discursos contrarios sin necesidad de argumentar las razones de la agresión. La autonimia permite proteger el propio discurso poniendo a salvo palabras clave o luchando contra la acusación de ser una simple verborrea, sin reconocer explícitamente la existencia de los discursos adversos.

En la alusión discursiva, sin embargo, la total ausencia de indicios exige en el lector competencias que no son exclusivamente lingüísticas. Su comprensión dependerá de los conocimientos y de la memoria discursiva del mismo y puede no ser asequible, e incluso inducir a error.

Todos los mecanismos mencionados convergen en una escenificación de conjunto de la esfera pública. En ella el régimen se representa a sí mismo y a su discurso como unánimemente aceptado y aclamado en su verdad y, al mismo tiempo, asediado por la palabra de la falsedad y la calumnia. En este contexto, el discurso falangista se representa de

alguna forma como en «libertad vigilada», como impedido de nombrar abiertamente a «los enemigos de dentro», enemigos a los que, sin embargo, acabará explicitando.

En términos generales, la confrontación con otros discursos comporta numerosas formas del no-dicho. El discurso adverso no tiene una presencia explícita, dado que la actualidad pone en escena la unanimidad en torno al régimen. El enfrentamiento con el discurso de una oposición representada como inexistente, el de la República, se hace por autonimización de unidades mínimas. La ofensiva del discurso franquista va dirigida a las palabras que refieren a los valores de la democracia y constituyen una importante arma ideológica, al retirar la certeza de términos como «democracia» o despojar a la palabra «libertad» de su sentido de «libertad de expresión».

Podemos resaltar que, al mismo tiempo, el discurso del franquismo desarrolla mecanismos de defensa sustentados por la refutación o el rechazo de otros discursos adversos, por supuesto no especificados, pero colocados como exterior discursivo. La autonimización de palabras clave del tipo de «Imperio» o «totalitario» asociada al acto de refutación introducido por la negación polémica es algo más que un enunciado explicativo, de especificación del sentido de una palabra. Dado que, como toda palabra, «Imperio» es un lugar «habitado» por sentidos recibidos anteriormente en otros discursos, las glosas que la acompañan – «no es una frase hueca y sin contenido» – son reacciones contra los sentidos del discurso adverso que la palabra arrastra en su circulación.

De forma general, podemos subrayar la importancia que cobra este juego complejo entre lo no-dicho y lo afirmado en las estrategias discursivas de defensa y agresión que actúan en la destrucción del discurso de la democracia.

Por lo que respecta a la relación que los textos establecen con sus lectores, la alusión, ya sea designativa o discursiva, instaura una relación de complicidad al hacer un guiño que implica un «ya saben ustedes de quién se trata». Es particularmente importante para *Arriba* que, en cuanto órgano de Falange, presupone en sus lectores una gran afinidad de sensibilidad y de memoria, ya que los considera detentadores de la información discursiva y coyuntural necesaria para comprender su discurso.

BIBLIOGRAFIA

- AUTHIER-REVUZ, J., *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, París, Larousse, 1995.
- AUTHIER-REVUZ, J., «Aux risques de l'allusion», en *L'allusion dans la littérature*, M. Murat (ed.), París, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 209-235.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1975.
- DUCROT, O., *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, París, Hermann, 2003.
- GALLEGO, F., *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*, Barcelona, Crítica, 2014.
- ROMEU, L., «Résistance des mots dans le discours éditorial de la presse du premier franquisme», en *Résistances*, M. A. Semilla Durán (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 29-46.
- ROMEU, L., «El discurso del general Franco en los comentarios de opinión del diario *Arriba* (1943)», en *Prensa, política e historia*, N. Ludec, A. Sarría Buil (ed.), Burdeos, Université Bordeaux-Montaigne, 2011, p. 83-96. En línea : https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4284894http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4284894.
- ROMEU, L., «Campagne de presse autour d'un discours du général Franco», en *Langue et Manipulation*, J. C. de Hoyos, M.-H. Pérennec (ed.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 177-188.
- ROMEU, L., «Rumores de la inmediata posguerra en el discurso del diario *Arrib* », en *Las fuentes de la prensa : verdades, rumores y mentiras*, V. Rodríguez Infiesta, C. Coignard (ed.), Burdeos, Université Bordeaux-Montaigne, 2014, p. 59-74. En línea : http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5191122.
- SAZ CAMPOS, I., *Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003.

De locos invisibles: la imagen de la enfermedad mental en el no-do entre 1950 y 1977[1]

Cristina BERNALDO

Université Paris 8, Laboratoire d'Études Romanes

ABSTRACT: Psychiatry during franquism stood out for its theoretical contributions, gathered up in the celebration of symposiums, the subsequent launch of psychiatric centers and the preaching for applying what they called the new therapies while in the sixties. Nevertheless, the figure of the insane, unlike other sick persons who had a representation, was kept out of the screen in all the national news produced during the lifetime of the NO-DO news program.

Keywords: Psychiatry, franquism, cinema, propaganda, No-Do

Résumé : La psychiatrie pendant le franquisme a été caractérisée par ses contributions théoriques, recueillies pendant la célébration de colloques, la mise en place de centres psychiatriques et depuis le début des années soixante-dix, la prédication de l´application des nouvelles thérapies occupationnelles. Cependant, la figure du fou, à la différence d'autres malades, est restée privée de représentation dans toutes les nouvelles nationales qui ont été produites pendant l´existence du bulletin audiovisuel No-Do.

Mots-clés : Psychiatrie, franquisme, cinéma, propagande, No-Do

RESUMEN: La psiquiatría durante el franquismo destacó por sus aportes teóricos, recogidos en la celebración de simposios, la posterior puesta en marcha de centros psiquiátricos y la predicación de la aplicación de lo que llamaban las nuevas terapias ocupacionales ya entrados en los setenta. Sin embargo, la figura del loco, a deferencia de otros enfermos que si tuvieron representación, quedó excluía de la pantalla en todas las noticias nacionales que se produjeron durante la vida del noticiario NO-DO.

Palabras clave: psiquiatría, franquismo, cine, propaganda, No-Do

En los medios audiovisuales existen diferentes recursos para enfatizar las partes escondidas, las sugeridas o insinuadas en el discurso, como la elipsis o el fuera de campo, que se utilizan para apartar una realidad, dejar ese espacio invisible y dotarle de significación propia. Pero también lo no expuesto o lo silenciado hace que el valor narrativo de esa invisibilidad se vea así mismo potenciado en el relato, pasando a formar parte obligatoria en el entramado del análisis audiovisual. En el caso de los

[1] El presente artículo se enmarca dentro de la investigación que llevo a cabo para mi tesis doctoral L´image de la folie : de la dictature franquiste à la transition démocratique en la Universidad Paris 8.

documentos audiovisuales realizados bajo dictaduras en forma de piezas de propaganda, lo no expuesto en el texto fílmico tiene más poder, ya que el hecho de mostrar interés en un asunto excluyendo a sus protagonistas hace que se cuestione la veracidad de la narración. Tal es el caso del tratamiento de la enfermedad mental y la psiquiatría durante el franquismo, temas mencionados en los contenidos pero invisibilizados en su forma en la parte de noticias del referente audiovisual de propaganda franquista NO-DO[2].

La psiquiatría durante el franquismo fue una disciplina que se destacó por los aportes teóricos de sus representantes. Se trataba de doctores afines al régimen que intentaron demostrar, ya desde el inicio de la guerra civil, la posible desviación mental de la que gozaban los combatientes y partidarios republicanos. Se realizaron estudios, como fue el caso del psiquiatra Vallejo Nájera -Jefe de los Servicios Psiquiátricos de los Ejércitos Nacionales y posteriormente catedrático de psiquiatría hasta su jubilación en 1959-, que clasificó la disidencia política dentro del marco de la patología biopsicológica ; sus teorías fueron utilizadas hasta bien entrados los años cincuenta. Los psiquiatras no partidarios del régimen o vinculados a partidos de izquierda partieron al exilio o se refugiaron en un exilio interior.

En el presente artículo pretendemos analizar la representación de los enfermos mentales en el noticiario del NO-DO[3] para reflexionar sobre lo visible y lo que se intenta invisibilizar en este contexto social y político, ya que el boletín, como instrumento de propaganda, intentó vehiculizar y dominar la interpretación de los acontecimientos. El eje de este estudio pone en cuestión la consciencia de esa invisibilidad para determinar si su « no representación » permitió dar cuenta del estado de los enfermos mentales y de las clínicas psiquiátricas.

Para realizar este análisis se establecieron, tras una revisión exhaustiva de las noticias que abordan el tema de la enfermedad mental, ya sea en su vertiente patológica como terapéutica, tres partes que reúnen el mayor número de noticias analizadas. La primera serían las noticias sobre congresos y coloquios relacionados con la psiquiatría, la segunda, las inauguraciones de clínicas psiquiátricas, y la tercera, en su última etapa, la apertura del noticiario al reconocimiento de nuevas técnicas terapéuticas. Incluimos en el estudio una revisión del contenido analizando la naturaleza, los formatos y el discurso, ya que de esta manera podemos ver la intención de omisión de la realidad psiquiátrica durante el periodo franquista.

---

[2] Noticiario de propaganda que se proyectaba en los cines españoles entre 1942 y 1976, y de forma voluntaria, hasta 1981.

[3] Un análisis exhaustivo del NO-DO ha sido realizado por los investigadores Rafael Tranche y Vicente Sánchez Biosca dando origen a una obra referencial si se quiere profundizar en su estudio. R. R. Tranche y V. Sánchez, NO-DO. El tiempo y la memoria, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

Las noticias encontradas referentes a los enfermos mentales se componen de una docena de piezas que se ubican entre 1950 y 1977. En su análisis hay que tener en cuenta varios elementos. Por un lado los formatos y la tematización, ya que no todas aplicaban la misma fórmula de representación –encontramos desde las típicas noticias de recursos narrativos de carácter descriptivo o explicativo hasta entrevistas o, más entrada la década de los setenta, incluso reportajes-. Por otro lado, la procedencia de las noticias, ya que a partir de 1951 el NO-DO amplía sus intercambios internacionales para hacer frente a la inminente llegada de la televisión a los hogares. A partir de 1951 se crea la INA[4], facilitando a través de esta asociación la libre circulación de las producciones. Estos intercambios fueron estables hasta entrada la década de los setenta, en la que decaen, no solo por la hegemonía de la televisión sino también debido a la progresiva desaparición de los noticiarios internacionales[5]. Las tres noticias encontradas provienen de Francia, Estados Unidos e Italia. La inclusión de noticias norteamericanas tuvo siempre su importancia en el noticiario, fue del país que hubo más noticias extranjeras, -quizá porque en 1953 se firmaron los Pactos de Madrid[6] y a partir de ese momento aumentaron las relaciones entre los dos países-. Pese a los avances en la disciplina después de la segunda guerra mundial, es de destacar que la única noticia americana no es de carácter científico, sino un hecho puntual ocurrido en Nueva York sobre un terrorista conocido como «El loco de las bombas» (1957) donde un locutor narra con muchas inexactitudes la detención de George Metesky, apresado cerca de Nueva York después de haber hecho estallar artefactos durante dieciséis años. El locutor se limita a enunciar valoraciones subjetivas sobre las actuaciones del protagonista en el momento de la detención haciendo caso omiso de la esquizofrenia de la que sí se hizo eco la prensa escrita[7]. La noticia italiana, también anecdótica, titulada «Captura de un enfermo psiquiátrico en el subsuelo de Turín» (1951) no ha podido analizarse íntegramente, al igual que la francesa, «Exposición de lienzos pintados por dementes en París (1950)», debido a la pérdida del audio.

En el caso de las noticias nacionales, por su ubicación geográfica podemos determinar la importancia y atención que el NO-DO le dio a la capital en nuestra materia, ya que se encuentran el doble de noticias de Madrid[8] que de Barcelona, siendo la primera la que obtuvo más importancia respecto a la temática científica. En cuanto a los formatos,

[4] I. N. A. International Newsreel Association.

[5] El motivo de la recepción de noticiarios extranjeros es la « apertura » que comienza en España a principios de la década de los cincuenta, iniciándose un periodo de normalización internacional que el régimen proclama debido a su ingreso en la ONU en 1955, facilitado por el compromiso español en la lucha contra el comunismo.

[6] En estos pactos se acordó la instalación en territorio español de cuatro bases militares norteamericanas a cambio de ayuda económica y militar.

[7] La noticia tuvo bastante repercusión en la prensa española, el diario *ABC* hizo un seguimiento del caso desde enero hasta abril de 1957 con seis noticias.

[8] Utilizamos a Madrid como unidad autónoma aunque pertenecía a Castilla La Nueva, no fue hasta 1978 cuando la provincia se transformó en la unidad uniprovincial «Comunidad de Madrid».

estas noticias se componían mayormente de una sucesión de planos acompañados de una voz en off que narraba lo que vemos en las imágenes. La escasa duración da cuenta de la falta de información o veracidad de todas ellas.

A pesar de la importancia con la que contaba la psiquiatría dentro del régimen, sobre todo por la proximidad del psiquiatra Vallejo-Nájera a Franco al menos en su etapa inicial, las noticias relacionadas con los enfermos mentales tuvieron una repercusión escasa. La imagen de la locura o instituciones psiquiátricas o los avances científicos que se hicieron en esta disciplina se desarrollaron dentro del boletín de manera superficial. Para su análisis, a partir de los tres puntos que hemos indicado más arriba, hemos realizado una temática temporalmente progresiva. Su reflejo dentro del noticiario comienza con un interés en mostrar el posicionamiento del país en los actos científicos nacionales o internacionales, continúa con los rituales de inauguración de centros psiquiátricos cubiertos por el mismo Franco o sus allegados y termina ya en la Transición, con la mostración del interés de la psiquiatría por las nuevas terapias asistenciales.

PROTAGONISMO CIENTÍFICO

La primera aparición sobre la enfermedad mental la encontramos en 1950 «Arte y Locura. Exposición realizada por dementes en París» dentro de la sección «Reflejos del mundo». La pieza presenta la exposición mundial de arte psicopatológico de 1950 realizada en París en paralelo a la celebración del primer Congreso Internacional de Psiquiatría oficiado después de la segunda guerra mundial, entre el 18 y 27 de septiembre de ese mismo año, con la participación de dos mil médicos representando a casi cincuenta naciones[9]. En la pieza, varios visitantes asisten a una exposición, intercalándose planos del público y planos detalle de las pinturas. Pese a que la prensa en España se hizo eco de la noticia, la falta de audio nos impide conocer, -el título solo hace referencia a la exposición- si la pieza recoge la representación española presente en el congreso. Una comisión nombrada por Vallejo-Nágera con López Ibor como presidente, y formada, entre otros por Merenciano, José Germein, José Pérez Villamein, Ramón Sarró y C. Figuerido[10] intervinieron en el evento coincidiendo con los psiquiatras republicanos exiliados como López i Mira o Tosquelles. La exposición paralela en cuestión, que es la que aparece en el noticiario, contaba con obras de cuarenta y cinco colecciones de diecisiete países[11] y se completó con una sección audiovisual con las proyecciones de «Un perro andaluz», «La edad de oro» y en su parte científica, la proyección realizada

[9] Rey González, Jordà Moscardó, Angosto Saura EL congreso y el exilio frente a frente, Jornadas Nacionales de Historia de la Psiquiatría, Madrid 20 y 21 de octubre de 2006.

[10] Dato recogido del diario *ABC* el 20/09/1950 «Triunfo de nuestros delegados en el congreso de psiqiuatría».

[11] Según Graciela García en el catálogo para la exposición « Sauvées du désastre», oeuvres de deux collections de psychiatres espagnols de la Galería Christian Berst en marzo de 2015, donde se encontraba igualmente la colección de Rodríguez Lafora,

por el psiquiatra Julián de Ajuriaguerra «Fenómeno de la adherencia al modelo en un síndrome de apraxia oxicarbonada»[12].

Entre 1950 y 1966 se produjeron otras noticias sobre esta temática, esta vez nacionales: «Conferencia inaugural del IV Congreso de psicoterapia en la universidad de Barcelona», (1958); « Reunión de la Federación Mundial de la Salud Mental » (1959) y « El estado mental del hombre » (1966). La segunda de estas noticias menciona que el catedrático de psiquiatría Ramón Sarró pronunciaba la conferencia inaugural, sin embargo no registra ni alude al contenido de discurso en el que Sarró hace referencia al estado actual de la psiquiatría:

> No estamos totalmente satisfechos de cómo se desarrolla en la actualidad a asistencia psiquiátrica. (Digamos entre paréntesis que no estamos satisfechos de nada en lo que concierne al enfoque de los problemas psiquiátricos en España). Ya es hora de que tengamos el valor de mirar la realidad cara a cara [...].[13]

El contenido de la narración y la puesta en escena –planos de exteriores de presentación, asistentes con equipos de traducción simultánea para destacar la internacionalidad del evento y planos de los ponentes que realizan la inauguración- es similar en casi todas las noticias mencionadas. Con estos planos se pretende dar a conocer, a los ojos del espectador, la imagen de vanguardismo científico que España quería proporcionar en ese momento. Nos encontramos ante ejemplos de cómo el país estaba abierto a este tipo de congresos internacionales y cómo los asistentes se mostraban interesados y venían a realizar sus comunicaciones, pretendiendo únicamente atribuir al estado la perspectiva de internacionalidad y de buena recepción de España por parte de las naciones extranjeras.

Para terminar con esta categoría, nos detenemos en la noticia «El estado mental del hombre» (1966) que recoge, dentro de la sección noticias españolas, la última innovación en diagnóstico de enfermedades mentales, un computador electrónico. Su excepcionalidad respecto a las anteriores es la entrevista que se realiza al técnico del aparato que nos explica de forma detallada como una computadora electrónica podrá llegar a elaborar un diagnóstico psiquiátrico únicamente comparando diferentes test. La noticia otorga más importancia al invento que el evento en la que se presentó, que es nombrado de pasada en la primera parte, el IV Congreso Mundial de Psiquiatría celebrado en Madrid. El acto tuvo bastante repercusión en prensa, incluso López Ibor dio semanas antes una rueda de prensa anunciándolo, exponiendo los temas del simposio y afirmando ante las cámaras que «hay que abrir las puertas de los sanatorios, puesto que actualmente la frontera entre la enfermedad y la salud mental es borrosa y diluida,

[12] La inexistente utilización del recurso de las artes plásticas con los enfermos mentales como recurso terapéutico -que empezó a desarrollarse en los centros psiquiátricos en décadas posteriores- y el estado lamentable de la psiquiatría en España hacen paradójica la inclusión de una pieza de estas características en un noticiario en 1950.

[13] R. Sarró, Fomento de la salud mental en España. Actas Luso Españolas de Neurología y Psiquiatría, 1960, p. 1-12.

para permitir al enfermo, con las garantías debidas, establecer contacto con la sociedad y rehabilitarse» (TVE, 29 julio 1966). La noticia sin embargo no hizo mención al nombramiento de López Ibor como presidente de la Asociación mundial de psiquiatría, y sobre todo la celebración en el Casón del Buen Retiro de Madrid una exposición de arte psicopatológico con pinturas realizada por enfermos de todos los continentes -excepto África-, organizada por el doctor Enrique García Barros, profesor de la escuela profesional de Psiquiatría de Madrid. En la sede que tuvieron lugar las sesiones dedicadas a la aplicación de los computadores se realizaron también proyecciones y audiciones de películas que recogen entrevistas con célebres psiquiatras como Freud y Jung[14], dando cuenta de la importancia de la realización del congreso en España con publicación de titulares como «Los médicos españoles, adelantados en el estudio y tratamiento de las enfermedades mentales»[15]. El mismo año del congreso entró en vigor la Ley de Bases de la Seguridad Social[16], en la que la situación de la asistencia psiquiátrica seguía quedando fuera de la cobertura del Seguro Obligatorio de Enfermedad.

EXHIBICIÓN DE INFRAESTRUCTURAS

El noticiario servía también para demostrar las políticas sociales y económicas del régimen y entre los frentes que se articuló estaba el de sanidad. Sin embargo, el papel destinado al cuidado de los enfermos mentales fue mínimo y se redujo a tres noticias: «Inauguración de la clínica psiquiátrica» (1967); «la ciudad sanitaria provincial Francisco Franco y el hospital psiquiátrico Alonso Vega» (1968)[17]. Las piezas se limitan a mostrar los exteriores e interiores de los dos centros, haciendo hincapié en los medios materiales e infraestructuras que el régimen ponía a disposición del progreso del país, para testimoniar el despunte económico que -gracias a la inversión extranjera y el auge del turismo- estaba sucediendo en España. Una vez más, junto con la celebración de congresos internacionales, España quería ponerse a la altura de la Europa continental sin mencionar el personal que estaría a cargo de estos centros psiquiátricos, ni las condiciones ni las terapias.

En esta parte podemos ver la primera aparición de Franco inaugurando la ciudad sanitaria «Francisco Franco» en la que hay una alusión a la sección psiquiátrica que confirma que ésta contaría con 350 camas. Un año atrás ya habíamos asistido a la inauguración de una nueva clínica de Madrid, esta vez con el Ministro de la gobernación, Camilo

[14] Es de destacar que en el congreso hubiera proyecciones de Freud ya que según leemos en la investigación realizada por María Herrera Giménez, Pedro Marset Campos, Carmen Llor Moreno, Joaquín Cánovas Belchí sobre Psiquiatría y cine en España durante la dictadura franquista, títulos como «Freud, pasión secreta» (J. Huston, 1962), sobre la vida de Freud, se consideraba que era mejor no mostrarlo al público general. Los censores temían la propagación de estas lacras entre el público, decantándose por su prohibición.

[15] Datos recogidos de su repercusión en prensa: diario *ABC*, 8 noticias entre Julio y septiembre 1966, y revista Blanco y negro 09/07/1956.

[16] BOE nº 96, 22 de Abril de 1966.

[17] Las dos últimas aparecen dentro de la misma noticia.

Alonso Vega, y el presidente de la Diputación Provincial, dentro de la misma ciudad sanitaria, en las que se nos mostraban las obras de construcción realizadas en el recinto que antes ocupaba el Hospital San Juan de Dios y destacando como el hospital «contribuirá a resolver los problemas de la asistencia psiquiátrica nacional». Estos actos eran protagonizados casi siempre por Franco, sobre todo si el motivo era un acontecimiento importante por su impacto mediático en la sociedad, en este caso un hospital y dos clínicas psiquiátricas. Franco estaba siempre acompañado por un séquito mostrando, además de orgullo nacional, un gabinete preocupado por sus instituciones. En nuestro caso, todas pertenecen a la sección «noticias españolas», y por lo visto en las noticias que ocupaban el resto de la sección, una buena parte estaba habitualmente cubierta por este tipo de eventos, instrumentos de propaganda para dar visibilidad, al «progreso» desde finales de la década de los cincuenta.

NUEVAS TERAPIAS

En los años setenta se aprecia otra manera de enfocar la enfermedad mental y las instituciones y se repara en el interés por mostrar los nuevos avances asistenciales. En estas últimas noticias que pertenecen a la tercera parte del análisis existe una imagen más abierta de la enfermedad mental, el discurso pasa de ser teórico a representarse en una serie de medidas terapéuticas ocupacionales[18].

Para convertir en imágenes lo que se quería transmitir con los avances de la psiquiatría, las nuevas corrientes terapéuticas debían aparecer en el primer plano del discurso propagandístico. El noticiario trataba aquí de mostrar los avances y el progreso en el ámbito de esta disciplina centrándose –contrariamente a lo se había promovido en la etapa anterior mediante los aportes científicos y las nuevas infraestructuras- en el frente de las tendencias asistenciales como la ergoterapia, la psiquiatría social y la laborterapia: «Una interesante exposición de pinturas de enfermos mentales en la ciudad sanitaria Francisco Franco» (1974), «El médico y la pintura» (1975) y «Primeras jornadas de pintura psiquiátrica en Barcelona. Ergoterapia de los enfermos mentales» (1977), fueron las tres piezas en el esfuerzo por testimoniar los avances en salud mental. La primera de estas noticias para expresar su conocimiento y legitimidad, en su locución hacía una descripción profesionalizada de la utilización de la pintura en el ámbito psiquiátrico:

[18] En España el arte como terapia se desarrolló más tarde que en otros países de Europa, al igual que la evolución de la psiquiatría misma durante el siglo XX, que se vio mediatizada por las diferentes circunstancias políticas y sociales sucedidas, hechos que hicieron poco posible el acercamiento entre el arte y la psiquiatría hasta la década de los sesenta (González Duro, 1988: 249). En el noticiario, esta terapia se expuso, además, desde un prisma de análisis de pinturas y dibujos de los enfermos mentales, sin estudiar las cualidades artísticas de los trabajos. A. M. Hernandez Merino, De la pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986.) (Tesis doctoral no publicada). Universitat Politècnica de València, 2000.

> la pintura, como medio terapéutico, sirve para dos cosas, para que el enfermo la use como medio de comunicación y en ella proyecte sus vivencias, y segunda para que vuelque en las pinturas lo que se llama 'agresividad latente'.

La inminente llegada de la transición democrática ilustra los cambios que se estaban llevando a cabo por los nuevos equipos que ocupaban las plazas en los hospitales, los cuales no habían sufrido ni la guerra ni los peores años de la dictadura. En la misma línea resulta el reportaje «El médico y la pintura» (1975), una entrevista con el Doctor Juan Antonio Vallejo-Nágera[19] en la que aparte de hablar de su pasiones personales defiende la pintura como recurso para «enriquecer la sensibilidad y captar valores escondidos en las cosas aparentemente insignificantes que nos rodean».

Y por último las «Primeras jornadas de pintura psiquiátrica de Barcelona» (1977) en la sección de «Reportajes», celebradas dentro de la transición democrática. La voz en off cuenta como «el contenido de los cuadros actúa sobre el enfermo creando situaciones nuevas» y otras variantes con mismo discurso sobre cómo el enfermo expresa por medio del arte sus conflictos psicológicos. El montaje de las imágenes justifica la narración mediante planos detalles de las pinturas, como evidenciando las afirmaciones y poniéndonos en el papel de los médicos, que según la voz en off consiguen incluso apreciar la evolución de la esquizofrenia. Este tratamiento de la imagen de la enfermedad mental en su faceta más progresista en la última etapa, encajaba con el contexto histórico político que estaba viviendo el país en la misma época y ya no resultaba impactante o desafiante puesto que sus innovaciones representaban la continuidad del discurso que el nuevo país en vías de democracia pretendía mostrarnos.

REFLEXIONES FINALES

Podemos apreciar en el modelo de noticias establecidas en el No-Do como la psiquiatría y sus instituciones se convirtieron en la divulgación de unos valores políticos basados en fijar una idiosincrasia identificativa del régimen. Su misión era exponer a los espectadores los valores con los que éste hacía frente al tratamiento de los enfermos mentales, y así reforzar su imagen desde tres niveles: de infraestructuras, científico e innovador.

Las relaciones entre la representación audiovisual y la psiquiatría se basaron únicamente en el carácter propagandístico. Las noticias debían contribuir a la visión del equipamiento y de la inversión científica de una manera eficiente y verosímil que se asumiese por el pueblo como la realidad. Había la necesidad por una parte de la mostración del interés por la institución psiquiátrica, pero era más el interés por invisibilizar las condiciones en las que esta misma se encontraba, no mostrando los recursos humanos con los que contaba los centros inaugurados, y sobre todo los enfermos, que

[19] HIjo de Antonio Vallejo-Nágera, en ese momento Director del Centro de Investigaciones Psiquiátricas y Docentes del PANAP.

no solo no se mostraron en estos acontecimientos, sino que tampoco lo hicieron en las noticias sobre la aplicación de medidas terapéuticas. Podríamos pensar que la producción se implicaba en salvaguardar la identidad de los enfermos internados, pero comprobamos que no es así al ver otras noticias en la que son representados enfermos con otras afecciones.

Al vincular responsabilidad y valor científico al tratamiento de la locura, se facilitaba la interpretación de que ésta estaba bien gestionada, se relacionan incluso los tratamientos con la pintura u otras disciplinas artísticas llegando a hacer creer al público que estas terapias pudieran ser métodos revolucionarios que acaban de surgir y que se estaban inmediatamente poniendo en práctica en los centros españoles como algo innovador. Pese al interés del noticiario de afianzar su compromiso con la institución e intelectualizar un tema tan delicado como la locura, la ocultación audiovisual de los enfermos mentales y el lamentable estado de los centros psiquiátricos en la época --en los manicomios españoles no existían las mínimas condiciones de habitabilidad, no digamos técnicas. Hacinamiento, falta de personal, tratos inhumanos (Desviat, 1981) consiguen crear una visión irracional de la propia puesta en práctica de la psiquiatría. Habrá que esperar a la parte documental que completa el acrónimo No-Do, donde éste no tenía el monopolio de la producción ni su proyección era obligatoria, para conseguir una mejor perspectiva sobre el análisis de la representación de los enfermos mentales, y donde sí que podrán verse algunos documentales que les muestran físicamente, añadiendo a la representación incluso su integración social y la aplicación de terapias ocupacionales.

LE NON-DIT DANS LES ENCLAVES ESPAGNOLES DE CEUTA ET MELILLA : NATIONALISME ET USAGES MÉMORIELS

Alicia FERNÁNDEZ GARCIA

Université Paris Ouest Nanterre-La Défense

ABSTRACT

This contribution will focus on a variety of strategies conducted by the Spanish State in the construction of national identity in Ceuta and Melilla and in the development of collective memory in these cities. On which unsaid themes Spanish nationalism and his memory are based in Ceuta and Melilla? The historical development of these cities is closely linked to Spanish colonialism in Africa and the cultural and linguistic diversity haves spawned two sociocultural mosaics where Muslims, Jews, Christians and Hindus live. In a Spain which is a plurinational and plurilinguistic area, we will try to reflect on the rhetoric of the official discourse which has converted these cities in two central settings of Spanish nationalism. The unsaid in Ceuta and Melilla implies to study the cultural history and the collective memory, while trying to inquire the social relationships to the past.

Keywords: Nationalism, memory, Ceuta and Melilla, national identity, official discourse.

RÉSUMÉ

Cette contribution portera sur les stratégiques menées par l'État espagnol dans la construction de l'identité nationale à Ceuta et Melilla et dans l'élaboration d'une mémoire collective dans ces villes. Sur quels « non-dits » le nationalisme espagnol et sa mémoire reposent-ils à Ceuta et Melilla ? L'histoire de ces villes enclavées est très liée au colonialisme espagnol en Afrique, et la diversité culturelle et linguistique de leurs habitants a fait d'elles deux mosaïques socioculturelles où cohabitent des musulmans, des chrétiens, des juifs et des hindous. Dans une Espagne qui se veut plurinationale et plurilingue, nous tâcherons de mener une réflexion sur la rhétorique du discours officiel qui a fait de ces villes deux lieux par excellence du nationalisme espagnol. Le non-dit dans les enclaves espagnoles de Ceuta et Melilla se veut une étude sur l'histoire de la mémoire qui cherchera à s'interroger sur le rapport social au passé.

Mots-clés : Nationalisme, mémoire, Ceuta et Melilla, identité nationale, discours officiel.

RESUMEN

Esta contribución aborda las estrategias empleadas por el Estado español en la construcción de la identidad nacional en Ceuta y en Melilla y en la elaboración de una memoria colectiva en estas ciudades. ¿Cuáles son los «"no- dichos»" sobre los cuales se sustentan en Ceuta y en Melilla, el nacionalismo español y su memoria?

La historia de estas dos ciudades enclavadas está relacionada estrechamente con el colonialismo español en África, y la diversidad cultural y lingüística de sus habitantes ha hecho de estos tos territorios dos mosaicos socioculturales donde conviven musulmanes, cristianos, judíos e hindúes. En una España que se declara plurinacional y plurilingüe, trataremos de llevar a cabo una reflexión acerca de la retórica del discurso oficial que ha hecho de estas ciudades dos lugares por excelencia del nacionalismo español. El "«no- dicho» " en los enclaves españoles de Ceuta y Melilla pretende ser un estudio acerca de la historia de la memoria que buscará interrogarse sobre las relaciones sociales con el pasado.

Palabras clave: Nacionalismo; memoria; Ceuta y Melilla; identidad nacional; discurso oficial.

De 1912 jusqu'à la mort de Franco en 1975, les villes de Ceuta et Melilla ont été considérées par l'État espagnol comme deux « *Plazas de Soberanía* », à savoir, deux territoires militaires dirigés par des gouverneurs issus de l'armée. Avec le retour à la démocratie, elles furent exclues du cadre autonomique espagnol jusqu'en 1995, année où elles obtinrent le statut de « villes autonomiques ». L'abandon dont elles ont fait l'objet par l'État central et les nombreuses fois où elles ont failli être rendues au Maroc prouvent comment les dirigeants politiques espagnols n'ont pas toujours considéré ces territoires africains comme des parties intégrantes de l'Espagne. L'indépendance du Maroc en 1956 et son acharnement pour récupérer ces territoires, attirèrent l'attention des autorités sur le besoin de renforcer leur « *españolida* » ou leur caractère espagnol. Le régime franquiste, dont le pouvoir et l'idéologie ont été imposés par les armes, a enclenché les débuts de l'entreprise de « reconstitution historique » visant à légitimer une présence espagnole séculaire. Cependant, ce fut durant l'ère démocratique que la reconstitution historique des villes est devenue une priorité politique locale, en cherchant à ancrer leur souveraineté espagnole, à vanter leur patriotisme et à faire remonter leurs origines latines le plus loin possible.

Sur quels « non-dits » le nationalisme espagnol et sa mémoire reposent-ils à Ceuta et Melilla ? Nous nous intéressons aux manifestations contemporaines du discours nationaliste à travers le rôle joué par l'armée dans un premier temps et par l'Église par la suite, deux agents par excellence du nationalisme. Nous étudions ensuite les relais et les soutiens sociaux du nationalisme espagnol. Le « non-dit » dans les enclaves espagnoles de Ceuta et Melilla invite à réfléchir sur les rapports pluriels à l'histoire et à la mémoire, en mettant en avant les origines et les logiques politiques du nationalisme d'État, qui se fonde sur une vision particulière, contestée par une partie de leurs populations, de l'histoire et de l'identité de ces enclaves.

L'ARMÉE ET LE NATIONALISME ESPAGNOL

L'empreinte coloniale et l'omniprésence de l'armée

Depuis la conquête de Ceuta et de Melilla par l'Espagne et le Portugal, ces villes ont été perçues comme le point d'ancrage de la pénétration chrétienne et ibérique sur

le continent africain : dans ce but, la présence de militaires s'avérait nécessaire afin d'assurer leur défense. Entre le XVIème et le XIXème siècle, elles ont d'abord été considérées comme des places fortes et des présides, deux rôles qui ont limité les mouvements migratoires et qui ont restreint leur démographie à une population dite « atypique » en raison d'une militarisation subie[1]. Les troupes de l'armée ont toujours fait partie de la population de ces villes, et l'incorporation de ces soldats à la vie de ces enclaves modifia leur structure sociale, même s'ils n'ont pas toujours été bien considérés par l'Église qui les décrivit souvent comme « *un nido de perdidos, facinerosos, crueles, lujuriosos, perjuros y blasfemos* »[2]. Le nouveau scénario politique qui surgit en 1900 de l'accord franco-espagnol sur la répartition du Maroc renouvela la tradition coloniale des villes[3]. Cette association avec les guerres menées au nord de l'Afrique a imprégné le folklore populaire de nombreuses chansons dédiées à ces villes où de nombreux soldats espagnols perdirent la vie dans les affrontements contre les musulmans[4]. Elles furent ainsi représentées comme l'incarnation de la fierté nationale et du patriotisme dans le contexte du colonialisme espagnol[5]. Melilla était également décrite comme un lieu insolite et d'un exotisme magique, une image idyllique qui contrastait avec la médiocrité de la réalité péninsulaire[6].

Avec le franquisme, Ceuta et Melilla réapparurent comme la plus grande expression du patriotisme, tel que le véhiculent les ouvrages de Juan Berenguer (*Melilla la codiciada*, 1930) ou de Tomás Salvadro (*Cabo de vara*, 1958)[7]. Depuis 1921, des caméras ont été déployées dans les villes du protectorat afin de filmer avec quelques retouches et pas mal d'exagération, la « lutte acharnée » des soldats espagnols, figures emblématiques

---

[1] 1 Le règlement de 1745, Reglamento para la provisión de los Presidios de África, fit des enclaves des présides où les condamnés péninsulaires venaient purger leurs peines. En 1834, l'Ordenanza General de Presidios réserva la prison de Ceuta aux condamnés aux peines les plus lourdes ou à perpétuité, cf. A. Carmona Portillo, « Ceuta bajo los Austrias », dans F. Villalta Paredes (dir.), Historia de Ceuta, Ceuta, IEC, 2009, p. 51-53.

[2] 2 A. Carmona Portillo, « El papel de la iglesia de Ceuta como garante de la moral pública y privada en el siglo XVIII », dans Cuadernos del Archivo Municipal de Ceuta, Ceuta, Consejería de Educación, 13, 2004, p. 77.

[3] 3 Un décret royal supprima le préside de Melilla en 1907, cf. S. Domínguez Llosá, « La vida cotidiana en Melilla en el siglo XIX », dans A. Bravo et P. Fernández (dir.), Historia de Melilla, Málaga, Ciudad Autónoma de Melilla, 2006, p. 516-517. Le préside de Ceuta fut supprimé en 1910. Cf. E. Martín Corrales, « Ceuta, un siglo presa en su penal », Ceuta en los siglos XIX-XX, IV Jornadas de historia de Ceuta, IEC, Málaga, 2007, p. 9-32.

[4] 4 Citons à ce sujet quelques vers d'une chanson populaire qui raconte le triste dénuement du Barranco du Lobo, nom du ravin où des soldats espagnols perdirent la vie : « En el barranco del Lobo / hay una fuente que mana / sangre de los españoles / que murieron por la patria. Melilla ya no es Melilla / Melilla es un matadero / donde van los españoles / a morir como corderos ».

[5] 5 E. Martín Corrales, « Las guerras hispano-marroquíes en las letras del flamenco », XXIII Congreso de Arte flamenco, Estepona, 1994, p. 161-175.

[6] 6 Voici un exemple de l'idéalisation suscitée par Melilla: « Plaza de la Catedral / es un verdadero encanto / porque se remenea mucho a Melilla con sus campos / Tiene su zoco y mezquita / infinidad de palmeras, / y con el tiempo tendrá / catorce o quince chumberas; / y para más semejanza / debían colocar, / en vez Silos Moreno, / la cabeza del Sultán ».

[7] 7 La première guerre d'Afrique (1859-1860), la défaite du Barranco del Lobo (1909), la guerre du Rif et le désastre postérieur de la bataille d'Anoual (1921) ont jalonné l'histoire des enclaves conditionnant leur vie et leur image.

de la défense nationale[8]. De plus, pour exacerber l'image guerrière et patriotique que le régime propageait à propos de Ceuta et Melilla, la projection de ces films dans les villes péninsulaires était suivie d'une collecte de fonds destinés aux soldats blessés lors des combats contre le Maure, l'ennemi historique. Une image des villes qui a servi de tremplin légitimateur à la propagande colonialiste et aux ambitions des africanistes. Contrairement à la France, qui fit primer la figure du colon éduquant les enfants et cultivant les terres dans ses territoires au Maroc, l'Espagne fit du militaire un héros[9]. Les armées de ces deux villes acquirent une notoriété exceptionnelle par leur participation dans le soulèvement contre le régime républicain le 18 juillet 1936. En effet, presque la totalité des leaders du coup d'État étaient affectés au Maroc.

Lors de l'indépendance du Maroc en 1956, le nombre de militaires doubla dans les enclaves, où la défense de leur souveraineté devint une obsession pour l'Espagne[10]. La démilitarisation progressive de l'Espagne depuis les années 1960-1970 s'instaura avec le retour à la démocratie : entre 1991 et 1993, les villes perdirent plus de 10 000 militaires. Les années du gouvernement socialiste de Felipe Gonzalez confirmèrent la diminution du corps militaire, qui fut professionnalisé en 2001 sous le gouvernement conservateur de José María Aznar (1996-2004). À la fin des années 1990, ils représentaient toutefois encore 14 % de la population de Ceuta et environ 16 % de celle de Melilla[11]. En 2005, le nombre de militaires, de policiers et de gardes civils dans chaque ville fut estimé à 8 000[12]. Ils accomplissent un rôle social précis : maintenir la défense des enclaves en occupant militairement leur espace. Cette « militarisation » de l'espace urbain est devenue un signe identitaire et une fierté.

L'ARMÉE COMME AGENT DE SAUVEGARDE DU NATIONALISME

La fin des guerres d'Afrique a été racontée dans l'historiographie nationaliste comme la guerre juste d'une Espagne éternelle, celle de la croix et de l'épée contre le Maure, l'ennemi infidèle et envahisseur[13]. Depuis 1898, le nationalisme espagnol a été associé à cette veine conservatrice en réponse notamment à l'éclosion des nationalismes périphériques. Franco ne fit que reprendre cette alliance pour légitimer son pouvoir. Les

[8] 8 Plus récemment les ouvrages Ceuta en el umbral (1977), de S. García de Pruneda, et Ulad Mlilia (1998), de J. A. Miranda, traitent également de ces deux villes à partir du prisme des guerres qui ont secoué leur histoire. Y. Zurlo consacre quelques pages de sa thèse à l'image des villes dans la littérature et le cinéma : Ceuta et Melilla. Histoire, représentations et devenir de deux enclaves espagnoles, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 191-199.

[9] 9 En 1927, les villes furent rattachées administrativement à Tétouan, devenue la capitale du protectorat espagnol.

[10] 10 Les années d'isolement et de blocus économique du pays sous la dictature franquiste et le triomphe des Alliés lors de la Seconde guerre mondiale obligèrent le dictateur à régénérer l'économie du pays. Mais l'internationalisation de l'Espagne dans les années 1960-1970 devait s'accompagner de mesures symboliques telles que la réduction du nombre de militaires, ce qui se fit ressentir dans les enclaves par une diminution drastique des contingents.

[11] 11 Y. Zurlo, *op. cit*, 2005, p. 44.

[12] 12 « Defensa espera tener 3 200 militares en Ceuta y Melilla, 200 más que en 2004 », 20 Minutos, 6 juin 2008.

[13] 13 P. Olivier Olmo, « El nacionalismo del ejército español: límites y retóricas », dans Nacionalismo español. Esencias, memorias e instituciones, C. Taibo (dir.), Catarata, Madrid, 2007, p. 218.

investissements franquistes dans l'urbanisme de Ceuta et Melilla dotèrent les différents quartiers d'une fonctionnalité particulière de telle sorte qu'à l'intérieur de ses murailles la vieille ville conservait sa fonction religieuse, militaire et festive. L'actuelle place d'Afrique de Ceuta constitue le symbole de cette identité que le franquisme voulut accoler à la ville. C'est là où l'on trouve la représentation des trois pouvoirs : le pouvoir militaire avec le Bureau du commandant des forces armées, le religieux avec la cathédrale Notre Dame d'Afrique, puis la mairie, siège du pouvoir politique. L'hôtel *La Muralla*, un legs de l'élan moderniste des technocrates franquistes, incarne le côté festif.

Les continuités et les changements dans la politique militaire espagnole durant le processus de transition démocratique et face aux revendications marocaines permettent de comprendre le syndrome que Pedro Olivier appelle l'« *encastillamiento* » des militaires espagnols[14]. Un fait qui explique pourquoi l'institution militaire n'a pas pu complètement normaliser son rôle social comme outil nationalisateur, au-delà de l'acceptation formelle de tâches constitutionnelles et de la reproduction de discours chargés d'une claire idéologie nationaliste[15]. Mustafá Akalay Nasser, chargé de projets à l'Institut des cultures de Melilla, évoque une progressive socialisation des forces armées qui a mis fin à ce repli historiquement accolé à cette institution : « *Ya están integrados, yo incluso soy socio del casino militar, impensable antes por el hermetismo de la institución, se pasó la imagen de la ciudad-cuartel* »[16]. Le traditionnel isolement des forces armées demeure néanmoins palpable à Ceuta et Melilla. Pour la responsable de la rédaction du journal *El Faro de Melilla,* cette institution continue à perpétuer un culte du secret et une vie un peu en marge de la population : « *Son grupo super cerrado, viven entre ellos sin mezclarse con el resto de la población* »[17]. Même si les ordonnances actuelles exigent une certaine simplicité dans les protocoles et les cérémonies, l'armée s'investit énormément dans des célébrations telles que la levée du drapeau, les hommages aux soldats morts pour l'Espagne, les défilés commémoratifs, la remise de médailles ou la participation à des fêtes religieuses et des processions[18]. Au cours de ces cérémonies, on entend toujours des hymnes à résonnance guerrière et à la gloire de la nation, des rituels de pouvoir qui s'avèrent être des « lieux du politique ». Ces actes symboliques et officiels ont en effet une visée nationaliste, en exprimant l'adhésion à des valeurs nationales communes, la patrie, la couronne et la défense[19].

[14] 14 Ibid, p. 219.

[15] B. Frieyro, La profesionalización de las fuerzas armadas en España, Almería, Univ. Almería, 2004, p. 48.

[16] 16 Entretien réalisé dans les locaux de l'Institut des Cultures, 27 avril 2015.

[17] 17 Entretien réalisé le 27 avril 2015 dans les locaux du journal.

[18] 18 P. Olivier Olmo, *op. cit*, 2007, p. 215.

[19] 19 Ceci conduit à des associations curieuses, comme la mise en avant d'une chèvre dans les défilés de la Légion. Cf. « El ejército que propone Podemos insta a eliminar la cabra de la Legión », Diario Sur, 11 septembre 2014.

La portée nationalisante de l'armée est légitimée par ces actes, mais elle est également exercée quotidiennement dans les villes de Ceuta et Melilla, où les militaires continuent à se promener en uniforme et dominent l'espace urbain. Leur présence dans les rues, dans les campagnes publicitaires, dans la presse, etc., banalise un nationalisme étatique. Ce nationalisme « routinier » des forces armées contribue à diffuser auprès des citoyens les valeurs conservatrices de l'ordre, de la défense nationale, de la légitimité des institutions locales et nationales d'État, et de la loyauté nécessaire à leur égard[20]. Comme nous avons eu l'occasion de constater au cours de nos différents séjours, dans la confrérie de *Veteranos, Viudas y Huérfanos de las Fuerzas Armada*[21] de Ceuta, ou dans le centre *Fils de Ceuta*[22] géré par un policier à la retraite, il existe encore une vision très caricaturale de l'histoire qui contraste avec l'esprit pluriel et démocratique de l'Espagne actuelle. Par exemple, lors d'un entretien, la première chose que j'ai observée sur le bureau de l'un des membres dirigeants de cette confrérie, fut un calendrier de 2015 avec le portrait de Franco, ce qui est tout de même assez illustrateur à un moment où ailleurs en Espagne, on célèbre le 40ème anniversaire de sa mort et de la fin de la dictature. Le « non-dit » à Ceuta et Melilla s'exprime ainsi d'abord par la nostalgie du franquisme au sein de certains secteurs de l'armée.

Pour les péninsulaires qui habitent ces villes depuis quelque temps, ce rapport étroit avec les forces armées est responsable de l'image rétrograde et anachronique qu'elles et leurs habitants suscitent dans l'imaginaire péninsulaire. Cette dévotion à l'égard des forces armées constituerait le véritable trait distinctif de ces villes dans une Espagne où s'est consolidé un nationalisme plus civique. Voici quelques exemples de ces propos : « *Tanto militar y tanta imagen castrense es un atraso, esto da una imagen poco moderna de la ciudad, muy estancada en los años franquistas* »[23]. L'influence et le pouvoir du Ministère de la Défense dans ces villes s'expriment également par la possession d'installations propres, de prestations et de services exclusifs. À Ceuta, le parti politique Caballas a qualifié de « séquestration » le fait que 40 % du sol de la ville appartienne encore à l'État et à ce ministère en particulier[24]. À Melilla, le gouvernement autonomique doit négocier sans cesse avec ce ministère pour construire des logements[25].

La conscience de la défense constitue une autre particularité des villes qui les différencie du reste de l'Espagne. Le faible patriotisme des péninsulaires s'oppose à l'exaltation patriotique des habitants des villes comme nous l'affirmait avec étonnement José

[20] 20 P. Olivier Olmo, *op. cit.*, 2007, p. 216.

[21] 21 Entretien réalisée avec J. A., militaire retraité et aujourd'hui membre dirigeant de la confrérie, 27 octobre 2015.

[22] 22 Entretien avec le président du centre, 28 octobre 2015.

[23] 23 Entretien avec l'un des journalistes de Radio Televisión Española (RTVE) à Ceuta, 25 octobre 2014.

[24] 24 C. Echarri, « El 'secuestro' del suelo por parte de defensa, a debate », El Faro de Ceuta, 15 septembre 2015. Lire aussi J. L. Aróstegui, « El suelo robado », El Faro de Ceuta, 11 mars 2015.

[25] 25 Pablo Suárez, « Melilla urbanizará a cambio de suelo para viviendas », El Faro de Melilla, 21 juin 2013.

Manuel, l'un de nos interviewés à Ceuta[26], et comme le met en exergue l'enquête du CIS de 2013 qui présente ces données[27] : 25 % des habitants de Ceuta se disent prêts à défendre et à donner leur vie pour la patrie en cas de guerre contre seulement 16,3 % des Espagnols péninsulaires[28]. Un chiffre qui place Ceuta en troisième position après la Rioja (31 %) et la Cantabrie (28 %), deux communautés autonomes historiquement assez conservatrices[29]. Quant au sentiment éprouvé à l'égard du drapeau espagnol, 25 % des habitants de Ceuta et surtout 75 % de ceux de Melilla déclarent ressentir « une très forte émotion » devant le drapeau, tandis que la moyenne nationale est de 20,7 %. Dans le même sens, l'émotion suscitée par l'hymne national est plus forte à Ceuta (25 %) et à Melilla (50 %) que la moyenne nationale (22,1 %). L'enquête du CIS montre également que Ceuta remporte le palmarès quant au sentiment manifesté à l'égard des actes militaires : 50 % des habitants de cette ville disent ressentir une très forte émotion lorsqu'ils participent à un événement militaire[30].

Cette fièvre militaire ressentie et la fierté qui en découle apparurent dans beaucoup de nos entretiens, comme par exemple lors de celui avec le responsable de l'association religieuse *Cáritas* de Ceuta : « *Ver a los militares en Ceuta es un orgullo, nuestra ciudad es la cuna de la Legión y de los Regulares* »[31]. L'enthousiasme manifesté par les habitants de ces villes face aux symboles de la nation est la preuve de la survie d'un nationalisme assez militarisé qui contraste avec le développement d'un nationalisme plus civique dans la péninsule. Ce nationalisme a récemment été nourri par une série d'événements : ce fut le cas en juillet 2002 lorsqu'un petit détachement marocain occupa l'îlot de Perejil[32], ce qui engendra une surenchère pour la défense de la souveraineté espagnole. Le gouvernement renforça militairement la sécurité des villes tandis qu'Ana Palacio, ex-ministre des Affaires étrangères, refusa toute négociation sur les villes[33].

Lors de nos séjours, nous avons demandé à nos enquêtés comment ils perçoivent la présence de l'armée. Les réponses obtenues convergent vers une même conclusion : la banalité de la militarisation des villes et la sensation d'être assiégés. Le « non-dit » s'exprime ainsi de même dans ces enclaves à travers la méfiance chronique face au voisin marocain qui génère le ressenti d'un état de guerre latent. La militarisation n'est pas simplement liée à la présence concrète de l'armée mais constitue aussi un phénomène

[26] « En la mili me dolía la indiferencia de camaradas peninsulares ante el uniforme y la bandera », 1er octobre 2014.

[27] 27 Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), La defensa nacional y las fuerzas armadas, n° 2998, 12 septembre 2013. En ligne : http://www.analisis.cis.es/cisdb.jsp, consulté le 28 octobre 2015.

[28] 28 *Ibidem*.

[29] 29 « Fieles a la patria, la bandera y el ejército », El Faro de Ceuta, 4 septembre 2014.

[30] 30 CIS, *op. cit.*, septembre 2013, p. 56.

[31] 31 Entretien dans les locaux de l'association à l'intérieur de l'église de Saint Joseph, 24 octobre 2015.

[32] 32 Sur le conflit de Perejil, voir le dossier de M. García de Frutos, « Perejil: un conflicto simbólico por la información », Revista Aequitas, 1, novembre 2011, p. 83-94.

[33] 33 « De la invasión de Perejil a la reivindicación de Ceuta y Melilla », *ABC*, 5 août 2002.

psycho-social qui amène certains habitants à considérer le maintien de sa présence comme nécessaire : « *los militares son necesarios porque aquí el enemigo mayor está en el sur* »[34]. La sensation de vivre dans une ville assiégée constitue un leitmotiv légitimateur de la présence militaire. La présence des soldats rassure une population qui vit sous la peur d'une invasion marocaine et constitue donc un antidote contre la « peur du maure »[35]. Mais le paradoxe est que cette présence militaire contribue également elle-même à entretenir un état de guerre latent et à perpétuer cette peur de l'autre. L'image de la « menace marocaine » est enracinée dans l'imaginaire espagnol. Ainsi, dans les enquêtes réalisées par le CIS depuis 1997 et à l'exception de l'année 2007 et 2013, le Maroc apparaît comme le premier pays susceptible de représenter une menace militaire pour l'Espagne[36].

La présence militaire jouerait un rôle symbolique dans ces territoires à la souveraineté contestée. Un constat qui mène Mohamed Aziz à la considérer comme une condition pour la survie du nationalisme espagnol : « *Los militares tienen que estar aquí, ya que es necesario mantener esa imagen de ciudades castrenses* »[37]. Des militaires perçus comme les gardiens d'un nationalisme étatique de nature archaïque et défensif qui, pour la responsable de rédaction d'*El Faro de Melilla,* serait devenu un trait identitaire des villes : « *Su presencia permite mantener ese patriotismo tan castrense y arraigado de la Ciudad* »[38]. Les déclarations du président du parti Caballas de Ceuta, Mohamed Ali, sur le rôle de l'armée méritent une attention particulière. S'il reconnaît le rôle humanitaire exercé par les militaires à la frontière, il ne cache pas son indignation face à la perpétuation dans l'armée d'un racisme ordinaire. En raison des origines péninsulaires et catholiques de la plupart des soldats et des hauts responsables, les forces armées perpétuent d'une certaine façon la domination de la communauté majoritaire des villes[39]. Un autre « non-dit » à Ceuta et Melilla est donc que l'armée ne joue pas seulement le rôle d'un garant du nationalisme espagnol, mais participe indirectement à maintenir l'image d'enclaves catholiques et peuplées de populations d'origine péninsulaire. Sans remettre en cause la présence militaire, d'autres habitants considèrent démesurées les dépenses de l'État dans la défense de ces villes : « *el gasto del ministerio de Defensa en*

[34] 34 Entretien avec l'un des responsables du syndicat CCOO, siège de Ceuta, 21 octobre 2015.

[35] 35 Un constat répété dans nos entretiens : « Los militares aseguran la protección y la defensa de la Ciudad », entretien avec Julia, serveuse dans le bar « Las Murallas » de Ceuta, 24 octobre 2014, et « Considero que con ellos estamos protegidos », entretien avec Nacho, journaliste de RTVE, Ceuta, 24 octobre 2014.

[36] 37 Même si les pourcentages ont varié au long des années depuis 1997, le Maroc figure comme le pays par excellence capable de représenter une menace militaire pour l'Espagne. En 1997, le Maroc était une menace pour 33,3 % des Espagnols, 29,3 % en 2002 et 36,4 % en 2005 contre 22 % et 25 % pour l'Irak et les Pays arabes. Lors de la dernière étude de 2013, le Maroc est placé en deuxième position (14,8 %) après les Pays arabes qui constituent désormais une menace pour 16,9 % des Espagnols. CIS, *op. cit.*, septembre 2013, p. 42. ù

[37] 38 Entretien avec Mohamed Aziz Chafchaouni, interprète et traducteur, 1er mai 2015.

[38] 39 Entretien réalisé le 27 avril 2015 dans les locaux du journal.

[39] 40 Entretien avec Mohamed Ali Lemargue, candidat numéro un du parti Caballas, 24 octobre 2014.

Ceuta es desorbitante, y todo esto para preservar su españolidad »[40]. Conséquence de cette démesure, les militaires des villes auraient un emploi du temps plutôt oisif selon l'avis d'un soldat de Melilla qui considère même qu'ils sont trop nombreux par rapport au besoin défensif réel : « *Marruecos ya no es una amenaza. Los militares aquí nos aburrimos, estamos de más, sobramos la mitad* »[41].

Un autre aspect qui explique la sympathie à l'égard de l'armée est son rôle d'insertion professionnelle dans deux villes ravagées par le chômage : 67,1 % des moins de 25 ans et 27,75 % des plus de 25 ans à Melilla ne travaillent pas. À Ceuta, les pourcentages sont également préoccupants : 90,4 % des jeunes de moins de 25 ans et 24,6 % des plus de 25 ans sont au chômage[42]. L'option militaire devient souvent l'une des seules chances d'insertion, comme l'évoqua Fernando lors de nos entretiens[43]. José Manuel, gérant d'une pension à Ceuta, mit de même en avant cette fonctionnalité économique des forces armées : « *No hay que olvidar el aporte económico de la presencia de militares, ya que los soldados comen, salen y gastan en Ceuta* »[44].

L'ÉGLISE CATHOLIQUE : GARANTE DE LA MORALITÉ ET DU NATIONALISME ESPAGNOL

Depuis leur conquête, l'Église a aussi exercé un rôle de gardienne de la moralité publique à Ceuta et Melilla, mettant en place un véritable système de répression. Une vigilance extrême sur la société qu'elle exerçait à travers l'Inquisition, puis par l'exercice de son propre pouvoir au sein de ces deux enclaves. Il est intéressant de souligner la préoccupation de ses évêques dans la conservation de l'ordre et de la morale dans des villes considérées comme très enclines aux délits par la simple présence des condamnés. Ainsi, lorsque les évêques se plaignaient des haillons portés par les soldats ne leur couvrant qu'une partie du corps, c'était le côté impudique de ces corps nus qui leur posait problèmes et pas la misère de ces hommes[45]. En effet, sans habits corrects à se mettre, ni les soldats ni les prisonniers ne pouvaient se rendre dans les églises pour accomplir leurs préceptes religieux[46]. Les autorités religieuses contrôlaient la pratique religieuse des habitants par le biais de trois mécanismes : la propagande, le respect scrupuleux

[40] 41 Entretien avec Juanma, il travaille au Centre de séjour temporaire des étrangers (CETI) de Ceuta, 29 octobre 2014.

[41] 42 Entretien avec Mariam (agent comptable au chômage) et Fernando (militaire), 25 avril 2015.

[42] 43 Chiffres sur le chômage à Ceuta et à Melilla. En ligne : http://www.datosmacro.com/ccaa, consulté le 28 octobre 2015.

[43] 44 Entretien avec Fernando, chargé de la promotion du programme « Erasmus Plus », 28 octobre 2015.

[44] 45 Entretien avec José Manuel et son épouse Halima, gérants de la Pensión La Puntilla, samedi 1er novembre 2014.

[45] 46 A. Carmona Portillo, *op. cit.*, 2004, p. 82.

[46] 47 La célébration de mariages forcés, en secret et de nuit, fut une pratique fréquente de l'Église de Ceuta afin de christianiser les liaisons soupçonnées en dehors du culte chrétien. De même, les habitants de la ville ainsi que les soldats et les condamnés étaient obligés d'accomplir tous les préceptes religieux et un carnet de suivi contrôla leurs obligations religieuses. Enfin, la lutte contre l'immoralité était assurée par le tribunal ecclésiastique. Les archives dits « vicaires » de Ceuta et Melilla regorgent d'exemples de persécutions suite à des interruptions volontaires de grossesse, l'abandon du foyer par des femmes etc. Ibid, p. 86- 87.

des préceptes religieux et l'action des tribunaux ecclésiastiques. Nous attirerons l'attention sur l'action de propagande qui joue encore dans ces villes un rôle central.

Comme jadis, cette propagande vise deux objectifs : combattre les effets « pernicieux » de la proximité de l'islam et persuader les habitants de l'existence divine. Le calendrier festif espagnol constitue à cet égard un témoignage intéressant de cette activité de propagande. Pendant les XVIIème et XVIIIème siècles, afin d'éviter les conversions des chrétiens, l'Église mettait en scène au moment de la Semaine sainte des représentations théâtrales qui racontaient, en les magnifiant, comment des musulmans embrassaient la foi catholique et le bonheur que cette conversion leur procurait. De nos jours, dans certaines villes espagnoles, on célèbre encore les fêtes dites de « maures et chrétiens », sorte de « commémorations » historiques des batailles entre l'armée maure et les troupes chrétiennes pendant la Reconquête. Ce rituel festif qui remémore un épisode épique de l'histoire, à savoir, l'affrontement entre deux communautés, la chrétienne et la musulmane, est chargé d'une exaltation forte de la religion catholique.

À Ceuta, la protection symbolique de la ville continue à être accordée à la Vierge de Notre Dame d'Afrique, une vierge qui a souvent accompli une mission comparable à Saint Jacques, patron de l'Espagne, connu populairement comme « *mata moros* » ou « tueur des maures ». En effet, le chroniqueur José Luis Gómez Barceló reprend dans son ouvrage intitulé *Ceuta*, la légende populaire de l'intervention divine de la Vierge dans les nombreuses luttes contre les maures[47]. Cette Vierge, incarnation de la lutte contre le voisin, possède un important capital symbolique et une autorité réelle, puisqu'elle a même été déclarée « patronne, maire et gouverneure de la ville »[48]. On peut se demander comment les musulmans des villes peuvent-ils s'identifier avec cette patronne qui représente la lutte des Portugais contre leurs aïeux ? Lors des festivités autour de cette Vierge, les musulmans sont tout simplement des spectateurs passifs[49]. Les discours prononcés à ce moment demandent à cette vierge de veiller sur les habitants et de leur épargner « de mauvaises pensées »[50]. Mais ce qui est étonnant est qu'on lui demande de veiller sur la souveraineté de la ville : « *y nos libre de desgobiernos y de las innobles apetencias de las ansias sucias y de lo que pudiera ser negativo para Ceuta* »[51]. Ces demandes traduisent la survie d'une sorte de catholicisme militant. Nombreux sont les habitants qui considèrent que celui-ci perdure à Ceuta et à Melilla, où il est bel et bien pratiqué par un secteur, très conservateur, de leur population catholique. Les rues des villes montrent aussi bien l'irruption de la foi catholique, comme cette immense croix qui orne l'avenue Antonio Falcón à Melilla, la quantité d'églises-chapelles ou les autels

[47] 48 J. L. Gómez Barceló, Ceuta, Madrid, Lunwerg, 1989, p. 102.

[48] 49 F. Villada Paredes, Historia de Ceuta, 2, Ceuta, Ciudad autónoma de Ceuta, 2009, p. 376-377.

[49] 50C. Stallaert, Etnogénesis y etnicidad en España. Una aproximación histórico-antropológia al casticismo, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 139.

[50] 51 Ibid, p. 140.

[51] 52 Ibid, p. 141.

disséminés dans l'espace urbain. Une prépondérance de l'Église dans les villes qui a été mis en exergue dans les conclusions de l'ouvrage *Diversidad y encuentros en Ceuta y Melilla* et vantée par le journal local[52].

> El catolicismo sigue siendo el referente principal del campo religioso y sigue siendo considerado como una mayoría predominante por su enraizamiento histórico y por su mayor visibilidad social en edificios, fiestas, poder social, sin olvidar la incidencia de la política.[53]

Lorsque la guerre civile fut terminée en Espagne, la hiérarchie catholique fit succéder les expressions de remerciements au dictateur. Ces manifestations de gratitude furent immortalisées dans des images photographiques des villes sur lesquelles on voit des évêques embrasser des dirigeants du Mouvement, le bras levé et faisant le salut fasciste[54]. Les idéologues franquistes avaient conscience de l'énorme impact politique de l'identité catholique dans la conception de l'Espagne comme un État unitaire, l'unité religieuse catholique fut donc considérée non pas comme un fait historique mais plutôt comme une essence permanente[55]. Depuis la transition, le renforcement du sentiment laïc des Espagnols implique pour l'Église une remise en cause de son influence, à laquelle elle cherche à répondre à Ceuta et Melilla par la nécessité de maintenir la foi catholique face à l'influence de l'islam[56]. Religiosité et nationalisme iraient donc dans le même sens[57]. Si dans le reste de la péninsule le dicton phalangistes « *por Dios y por España* » n'a plus de raison d'être, dans ces villes et dans certains secteurs de leur population, il continue à être largement partagé. Un autre « non-dit » majeur à Ceuta et Melilla est donc la persistance d'une certaine religion d'État, activement soutenue par les autorités locales, malgré leur neutralité officielle et le pluralisme religieux de ces enclaves.

LES SOUTIENS SOCIAUX DU NATIONALISME ESPAGNOL

Durant le franquisme, Ceuta et Melilla devinrent des piliers du national-catholicisme et des lieux de glorification du dictateur Francisco Franco. De nombreux monuments furent dressés dans leurs rues afin de rendre hommage au Caudillo et aux protagonistes de cette « victoire » des forces fascistes sur l'armée républicaine. L'euphorie de la célébration de la victoire fut de courte durée, car la croissance démographique des villes suite au repli des troupes et des habitants du Protectorat en 1956 ne sut pas maquiller l'abandon dans lequel elles avaient été plongées. Si le dictateur s'est servi de Ceuta et de Melilla pour déclencher

[52] 53A. Guerra Caballero, « Advocaciones de la Virgen de África », El Faro de Ceuta, 23 janvier 2015. Sur l'exaltation de la foi catholique dans la ville voir: « La religiosidad sigue alimentando la dicotomía de las ciudades », El Faro de Ceuta, 16 novembre 2014, et Francisco Olivencia, « La fe », El Faro de Ceuta, 3 mars 2015.

[53] 54 R. Briones, « Los católicos de Melilla », dans Encuentros. Diversidad religiosa en Ceuta y en Melilla, R. Briones, S. Tarrés et O. Salguero (dir.), Barcelone, Icaria, 2013, p. 217.

[54] Archive historique de Ceuta, collection « Fondo fotográfico », 1946.

[55] 55 Ibid, p. 263.

[56] 56 Ibid, p. 264.

[57] 57 J. Botey Valles, « Iglesia católica y nacionalismo español », dans Nacionalismo español. Esencias, memorias e instituciones, C. Taibo (dir.), Catarata, Madrid, 2007, p. 234.

son soulèvement, une fois au pouvoir, il minimisa ses déclarations à leur égard[58]. S'il se montra prudent, les intellectuels franquistes en revanche firent leur éloge. Par exemple, dans l'ouvrage *Ceuta y Melilla, veinticinco años de paz,* l'historien Francisco Mir Berlanga, né à Ceuta, élève Melilla au rang de pionnière de l'Espagne dans sa soif de croisade : « *Bandera de España, colonizadora y misionera* »[59]. Tant dans les réflexions de cet historien que dans les discours du maire franquiste de Ceuta de l'époque, Alberto Ibáñez, ces enclaves apparaissent comme des berceaux franquistes[60].

L'une des manifestations la plus farouche de leur hispanité a sans doute été la visite du roi Juan Carlos I et de la reine Sofia, en janvier 2005 à Ceuta et en novembre 2007 à Melilla, attendus depuis plus de 30 ans. La visite des rois a été considéré un événement unique, « historique », d'après le maire de Ceuta, Juan Vivas (PP). Les médias locaux et aussi nationaux se lancèrent dans la production massive d'articles, de documentaires, de reportages, de vidéos, afin d'immortaliser le patriotisme acharné des habitants des villes. Cette production médiatique montrait en boucle une phrase qui fut apparemment la plus entendue de la journée : « *Ceuta es España* » et « *Melilla os quiere, Melilla os adora, que se entere todo el mundo que Melilla es española* ». Les télévisions diffusèrent les images des drapeaux espagnols qui furent distribués en masse par les mairies. Cette fidélité au roi, à la couronne et à la patrie fut acclamée par les cris des habitants qui chantaient à l'unisson : « *¡Viva el Rey ! ¡Viva España !* ». Une ferveur patriotique qui ne passa pas inaperçue aux yeux du roi Juan Carlos, qui vanta dans son discours « les sentiments de loyauté à la couronne manifestés par le peuple de Melilla »[61]. Le nationalisme espagnol des habitants des villes, leur attachement à la patrie et à la couronne, fit l'objet d'un hommage de la part de la revue *Cambio 16,* qui récompensa leur loyauté par un prix honorifique, celui de « Meilleures autonomies »[62]. Toute une fierté permettant de continuer à nourrir le patriotisme des habitants.

L'expression de cette « *españolidad* » est même devenue dans les villes le point commun entre des populations d'origine et de religion différentes. En 2010, le centre espagnol de recherches sociologiques (CIS) affirmait ce constat lorsqu'il publia que 94,4 % des habitants de Ceuta se sentaient fiers, voire très fiers, d'être Espagnols[63]. Si le sentiment

[58] Dans les quelques interventions où il y fit référence, par exemple lors des audiences accordées le 25 novembre 1964 aux habitants de Ceuta et le 5 décembre 1973 à ceux de Melilla, ses paroles véhiculèrent l'expression d'une reconnaissance nostalgique du patriotisme des villes. Les mots « loyauté », « patriotisme », « soldats », « Afrique » ou « foi » furent les axes fédérateurs d'un discours tourné vers un passé révolu et couronné d'un esprit de croisade.

[59] 59 F. Mir Berlanga, Ceuta y Melilla, veinticinco años de paz, Madrid, 1964, cf. Y. Zurlo, *op. cit*., 2005, p. 183.

[60] 60 Dans un article publié par le maire de Ceuta dans la revue Africa, il décrit ces villes comme « pilares del levantamiento militar y puntos de anclaje del convoy de la Victoria ». Ibid, p. 183.

[61] 61 « El rey alaba los sentimientos de lealtad a la corona de los melillenses », El Mundo, 6 novembre 2007.

[62] 62 « Cambio 16 premia la lealtad mostrada por los ceutíes a los Reyes », El Faro de Ceuta, 31 décembre 2008. Cambio 16 est une revue d'information parue en 1971 dont plusieurs numéros furent censurés par les autorités franquistes. Ses prix récompensent des personnalités ou des organisations considérées les plus influentes de l'année.

[63] 63 « Los caballas se sienten muy españoles », El Faro de Ceuta, 30 décembre 2010.

patriotique semble être fort dans la ville, le pourcentage diminue quelque peu lorsqu'il s'agit de déterminer ses origines, ainsi pour 60 % des habitants le mot Espagne est synonyme de « mon pays »[64]. Il faut en déduire que le sentiment patriotique, nationaliste, l'emporte sur les origines. Le renforcement du nationalisme espagnol est constant dans ces deux enclaves où toutes les occasions sont bonnes pour vanter la patrie. Les fenêtres des maisons s'ornent de drapeaux espagnols, les porte-clés aux couleurs de l'Espagne et à l'effigie du blason espagnol se veulent l'expression de l'attachement patriotique de la personne qui les porte, et les bracelets aux couleurs de l'Espagne décorent les poignets de nombreux habitants. Pour légitimer leur souveraineté espagnole, certaines personnalités se livrent à une véritable campagne de propagande historique dans laquelle le legs marocain est totalement exclu. Les écrits de l'historien Mir Berlanga expriment avec force et avec un certain mysticisme, cette suppression de l'élément marocain de l'histoire qu'il construit de Melilla :

> Ni un edificio, ni un monumento, ni una simple piedra labrada (musulmana). Como si la Historia se hubiera complacido, así, en resaltar el sello español y cristiano de Melilla. Melilla no tiene nada de africana más que su situación geográfica. Todo lo demás es español, y por español, occidental y latino.[65]

Cette volonté d'effacer l'héritage des populations du Rif marocain reste très vivante dans les mentalités des habitants des villes[66], comme nous l'avons constaté lors de notre participation au congrès célébré à Ceuta en octobre 2015 pour commémorer la conquête de la ville par les Portugais[67]. Le titre de notre travail « Ceuta, épopée portugaise : le devenir portugais d'un territoire marocain » a touché de nombreuses sensibilités, car dans ces villes on ne parle pas de l'arrière-pays, on l'oublie, on lui tourne le dos. Certains participants m'ont même suggéré de ne pas considérer Ceuta à l'aube de 1415 comme un « territoire marocain » mais plutôt comme un « territoire maghrébin », un terme bien plus vague, vaste et imprécis, qui vise surtout à détacher la ville de l'élément marocain, à nier symboliquement la présence antérieure des musulmans avant sa conquête par les Portugais. Le « non-dit » dans ces enclaves s'exprime aussi par la mise sous silence quasi systématique de l'héritage des populations rifaines. À ce sujet, on peut aussi citer la polémique qui émergea lorsqu'il fut décidé que la visite des rois à Ceuta en 2005 allait être élargie à Tétouan. Les habitants des villes crièrent au scandale car cette visite historique ne pouvait pas être associée au Maroc, « l'éternel ennemi ». Insuffler du patriotisme, tel fut finalement l'enjeu de cette visite royale qui renonça à son élargissement au Maroc. En même temps, à Tétouan, plusieurs milliers de per-

[64] 64 *Ibid.*

[65] 65Y. Zurlo, *op. cit.*, 2005, p. 183.

[66] La plupart des habitants d'origine marocaine installés à Melilla proviennent de cette région montagneuse du nord du Maroc. De 1912 à 1956, le Rif faisait partie du Protectorat espagnol. Sa population est majoritairement rurale, son taux d'analphabétisme est l'un des plus forts du Maroc et son économie est étroitement liée aux revenus des Rifains résidants à l'étranger, à la culture de cannabis et à la contrebande avec les enclaves espagnoles de Ceuta et de Melilla.

[67] 67 Congrès intitulé « Los orígenes de la expansión europea : Ceuta, 1415 », du 1er au 3 octobre 2015.

sonnes revendiquèrent la « *marroquinidad* » de Ceuta et de Melilla, un fait qui raviva davantage les sensibilités locales et l'offense faite à son caractère espagnol[68]. Si dans l'imaginaire des péninsulaires Ceuta et Melilla sont associés au passé colonial et à un nationalisme étatique, il est possible de parler d'une véritable stratégie nationalisante promue par les autorités des villes, qui peut être observée par l'exaltation des symboles franquistes dans les rues, par la statue dédiée au « militaire Franco » comme à Melilla, ou celles aux héros des campagnes d'Afrique.

La presse locale constitue également un défenseur acharné du nationalisme d'État. Dans les pages des journaux de Ceuta et Melilla se succèdent des articles, des reportages, des chroniques à fort caractère patriotique qui exaltent une bataille, un événement survenu dans les villes ou un personnage emblématique. L'armée dispose d'ailleurs de deux pleines pages chaque semaine dans le journal local *El Faro* qui lui permettent d'assurer sa promotion. À travers des articles a priori anodins sur le déroulement d'un acte ou d'une célébration militaire, les lieux communs du nationalisme espagnol sont diffusés. En dehors de ces reportages directement fournis par les services de communication de l'armée aux journaux, certains journalistes mettent en avant une écriture patriotique voire « *patriotera* »[69], qui est bien accueillie par les rédactions de ces quotidiens. Citons les chroniques de Francisco Olivencia dans *El Faro de Ceuta*, qui vantent le nationalisme espagnol : « Isabel la Católica y Ceuta »[70], « Vivas habló del patriotismo »[71] ou « Apología del patriotismo »[72] ; souvent en flirtant avec l'islamophobie et la diabolisation de l'ennemi marocain : « Degradación del idioma »[73], « Cristianismo perseguido »[74], « Ceuta ya fue liberada hace muchos años»[75], etc. Les pages historiques tels que « En 1860 nace una nueva ciudad »[76], « Conmemoración y reivindicación »[77], servent rarement à donner une image nuancée de l'histoire. Il y domine, au contraire, une sélection des informations et des interprétations visant à légitimer l'appartenance espagnole. Enfin, dans les pages consacrées aux habitants des villes, même si les autres communautés trouvent aussi leur place, on voit toutefois très largement dominer les images de la communauté majoritaire : la chrétienne, celle d'origine péninsulaire, celle qui se marie à l'Église et y baptise et célèbre la communion de ses enfants.

[68] 68 « Ceuta y Melilla son marroquíes, protestan manifestantes en la frontera », El Mundo, 5 novembre 2007.

[69] 69 La RAE définit comme « patriotero/a » l'attitude de la personne qui vante de façon excessive le patriotisme.

[70] 70 El Faro de Ceuta, 28 août 2011.

[71] 71 El Faro de Ceuta, 27 février 2011.

[72] 72 El Faro de Ceuta, 31 mai 2011.

[73] 73 El Faro de Ceuta, 1er février 2014.

[74] El Faro de Ceuta, 23 janvier 2011.

[75] 75 El Faro de Ceuta, 5 décembre 2010.

[76] 76 El Faro de Ceuta, 15 juin 2014.

[77] 77El Faro de Ceuta, 20 mars 2010.

CONCLUSION : « NON DITS », MÉMOIRE ET NATIONALISME

Sur quels « non-dits » le nationalisme espagnol et sa mémoire reposent-ils à Ceuta et Melilla ? Dans cet article, j'ai montré qu'il existe en effet plusieurs tabous sur l'histoire et l'identité de ces villes. D'abord, la volonté de mettre sous silence l'héritage et les apports des populations rifaines a amené à des processus de reconstruction de la mémoire historique de ces villes, soutenus par les autorités locales, afin d'ancrer leur souveraineté espagnole dans l'imaginaire populaire en datant leurs origines latines le plus loin possible. La mémoire dans ces villes est celle des guerres coloniales, tel que le véhicule le folklore populaire avec les nombreuses chansons qui les présentent comme l'incarnation de la défense nationale et du patriotisme. Pour légitimer leur souveraineté espagnole, certaines personnalités se sont livrées à une campagne de négationnisme historique où le legs marocain est totalement exclu.

De plus, leur histoire, très liée au pouvoir militaire espagnol, explique la militarisation de leur espace urbain, devenue un signe identitaire et une fierté, qui a pour effet de banaliser un nationalisme d'État. La production littéraire et cinématographique a souvent fait de ces villes les berceaux de l'idéologie franquiste. Un second « non-dit » au sein de ces enclaves émane ainsi de la nostalgie persistante du franquisme au sein de certains secteurs de l'armée et de la population, qui contraste avec le nationalisme civique des Espagnols péninsulaires, et la vision beaucoup plus critique qui prévaut quant au passé dictatorial.

Troisièmement, la méfiance chronique à l'égard du voisin marocain a débouché sur un sentiment de menace, celui d'être assiégé, et une peur latente du conflit chez la population d'origine péninsulaire. La presse locale, qui joue souvent un rôle de défenseur acharné du nationalisme espagnol, multiplie les articles sur les événements susceptibles d'incarner la défense patriotique des villes. La « peur du maure » légitime en quelque sorte la présence de l'armée, qui contribue indirectement, par le profil même des militaires issus de la population majoritaire, à renforcer l'image d'enclaves peuplées d'une population d'origine péninsulaire et de religion catholique.

Enfin, un dernier « non-dit » repose sur le rôle de l'Église, qui a été garante de la moralité publique durant des siècles, mais dont le rôle s'est progressivement élargi à Ceuta et Melilla pour devenir un moteur essentiel dans la construction du nationalisme espagnol. La quantité de monuments, d'autels, de chapelles, d'images de vierges et du Sacré-Cœur que l'on trouve dans les rues des villes, illustre bien un projet d'occupation symbolique de l'espace public. Face à la « menace » persistance de l'islam et l'influence grandissante de la communauté musulmane, l'Église catholique cherche aujourd'hui encore à jouer le rôle d'une religion d'État au sein de ces enclaves, avec le soutien indirect des autorités locales malgré leur neutralité officielle, et ce, en dépit du pluralisme religieux de ces territoires, qui constitue même un argument touristique pour les pouvoirs publics.

Le principal défi de ces villes est justement de se détacher de ces « non-dits », des symboles de l'empreinte coloniale, du passé guerrier et du legs franquiste afin de construire tant une nouvelle mémoire collective plus nuancée qu'un nationalisme plus civique et intégrateur, susceptibles d'inclure l'apport des autres populations hindoues, juives et musulmanes de ces enclaves.

BIBLIOGRAPHIE

- BRIONES, Rafael, « Los católicos de Melilla », dans *Encuentros. Diversidad religiosa en Ceuta y en Melilla*, Dr R. BRIONES, S. TARRES et O. SALGUERO, Barcelona, Icaria editorial, 2013.
- BOTEY VALLES, Jaume, « Iglesia católica y nacionalismo español », dans *Nacionalismo español. Esencias, memorias e instituciones*, Dr. C. TAIBO, Catarata, Madrid, 2007, p. 231-166.
- CARMONA PORTILLO, Antonio, « Ceuta bajo los Austrias », dans *Historia de Ceuta*, Dr F. Villalta Paredes, Ceuta, IEC, 2009, p. 51-53.
- CARMONA PORTILLO, Antonio, « El papel de la iglesia de Ceuta como garante de la moral pública y privada en el siglo XVIII », *Cuadernos del Archivo municipal de Ceuta*, Ceuta, Consejería de Educación, 13, 2004, p. 77.
- DOMÍNGUEZ LLOSÁ, Santiago, « La vida cotidiana en Melilla en el siglo XIX », dans *Historia de Melilla,* Dr A. Bravo et P. Fernández, Málaga, Ciudad autónoma de Melilla, 2006, p. 516-517.
- FRIEYRO, B, La profesionalización de las fuerzas armadas en España, Almería, Univ. Almería, 2004.
- GARCIA DE FRUTOS, Moira, « Perejil : un conflicto simbólico por la información », *Revista Aequitas,* vol.1, novembre 2011, p. 83-94.
- GÓMEZ BARCELÓ, José L., *Ceuta,* Madrid, editorial Lunwerg, 1989.
- MARTIN CORRALES, Eloy « Ceuta, un siglo presa en su penal », *Ceuta en los siglos XIX-XX. IV Jornadas de historia,* IEC, Málaga. 2007, p. 9-32.
- MARTIN CORRALES, Eloy, « Las guerras hispano-marroquíes en las letras del flamenco », *XXIII Congreso de Arte flamenco*, Estepona, 1994, p. 161-175.
- MIR BERLANGA, Francisco, Ceuta y Melilla, veinticinco años de paz, Madrid, 1964.
- OLIVIER OLMO, Pedro, « El nacionalismo del ejército español: límites y retóricas », dans *Nacionalismo español. Esencias, memorias e instituciones*, Dr C. Taibo, Catarata, Madrid, 2007, p. 218.
- STALLAERT, Christiane, Etnogénesis y etnicidad en España. Una aproximación histórico-antropológia al casticismo, Barcelona, Anthropos Editorial, 1998.
- VILLADA PAREDES, Fernando, *Historia de Ceuta,* vol.2, Ceuta, Ciudad autónoma de Ceuta, 2009.
- ZURLO, Yves, Ceuta et Melilla. Histoire, représentations et devenir de deux enclaves espagnoles, Paris, L'Harmattan, 2005.
- **Articles de périodiques**
- « Advocaciones de la Virgen de África », *El Faro de Ceuta*, 23 janvier 2015.
- « La fe », *El Faro de Ceuta*, 3 mars 2015.
- « El suelo robado », *El Faro de Ceuta,* 11 mars 2015.
- « El 'secuestro' del suelo por parte de defensa, a debate », *El Faro de Ceuta,* 15 septembre 2015.
- « Degradación del idioma », *El Faro de Ceuta*, 1er février 2014.
- « En 1860 nace una nueva ciudad », *El Faro de Ceuta*, 15 juin 2014.

- « Fieles a la patria, la bandera y el ejército », *El Faro de Ceuta,* 4 septembre 2014.
- « El ejército que propone Podemos insta a eliminar la cabra de la Legión », *Diario Sur,* 11 septembre 2014.
- « La religiosidad sigue alimentando la dicotomía de las ciudades », *El Faro de Ceuta*, 16 novembre 2014.
- « Melilla urbanizará a cambio de suelo para viviendas », *El Faro de Melilla,* 21 juin 2013.
- « Cristianismo perseguido », *El Faro de Ceuta*, 23 janvier 2011.
- « Vivas habló del patriotismo », *El Faro de Ceuta*, 27 février 2011.
- « Apología del patriotismo », *El Faro de Ceuta*, 31 mai 2011.
- « Isabel la Católica y Ceuta », *El Faro de Ceuta*, 28 août 2011.
- « Ceuta ya fue liberada hace muchos años», *El Faro de Ceuta*, 5 décembre 2010.
- « Los caballas se sienten muy españoles », *El Faro de Ceuta,* 30 décembre 2010.
- « Conmemoración y reivindicación », *El faro de Ceuta,* 20 mars 2010.
- « *Cambio 16* premia la lealtad por los ceutíes a los Reyes », *El Faro de Ceuta,* 31 décembre 2008.
- « El rey alaba los sentimientos de lealtad a la corona de los melillenses », *El mundo*, 6 novembre 2007.
- « Ceuta y Melilla son marroquíes protestan manifestantes en la frontera », El Mundo, 5 novembre 2007.
- « De la invasión de Perejil a la reivindicación de Ceuta y Melilla », *ABC,* 5 août 2002.
- **Sources orales :**
- Entretien réalisé avec Mustafá Akalay Nasser dans les locaux de l'Institut des cultures, 27 avril 2015.
- Entretien réalisé avec la responsable de rédaction du journal *El Faro de Ceuta*, 27 avril 2015.
- Entretien réalisé avec J.A., militaire retraité et membre directif de la confrérie, 27 octobre 2015.
- Entretien avec le président du centre « Fils de Ceuta », 28 octobre 2015.
- Entretien avec l'un des journalistes de Radio télévision espagnole (RTVE) à Ceuta, 25 octobre 2014.
- Entretien ave José Manuel, gérant de la pension La Puntilla, Ceuta, 1er octobre 2014.
- Entretien avec le responsable de l'association Caritas dans les locaux de cette association à l'intérieur de l'église de Saint Joseph, dans le quartier de Hadu, Ceuta, 24 octobre 2015.
- Entretien avec Nacho, journaliste de RTVE, Ceuta, 24 octobre 2014.
- Entretien avec l'un des responsables du syndicat CCOO, siège de Ceuta, 21 octobre 2015.
- Entretien avec Mohamed Aziz Chafchaouni, interprète et traducteur, 1er mai 2015.
- Entretien avec Mohamed Ali Lemargue, candidat numéro un du parti Caballas, 24 octobre 2014.
- Entretien avec Juanma, il travaille au CETI de Ceuta, 29 octobre 2014.
- Entretien avec Mariam (agent comptable au chômage) et Fernando (militaire), 25 avril 2015.

- Entretien avec Fernando, chargé de la promotion du programme « Erasmus Plus », 28 octobre 2015.
- Entretien avec José Manuel et son épouse Halima, gérants de la Pension La Puntilla, 1 novembre 2014.
- **Sites internet**
- http://www.analisis.cis.es/cisdb.js
- http://www.datosmacro.com/ccaa

Límites de la libertad de expresión en la prensa: un caso paradigmático de censura en la españa de la transición[1]

Iván LÓPEZ CABELLO

Université de Bretagne Occidentale / HCTI

ABSTRACT

This study focuses on the journalistic collaboration between the writer José Bergamín and the magazine *Sábado Gráfico* between 1973 and 1978. This collaboration allowed him to freely express his opinions on the political process that Spain was undergoing during those years, and lasted until censorship ordered its cessation. The narrative of the articles written by this outstanding representative of the republican intellectuals, exiled from 1939 onwards shows an exceptional case of dissidence in the Spanish Transition, based on the rejection of monarchy and the defense of a republican alternative.

Keywords: Spanish Transition, exile, intellectuals, dissidence, censure

RESUMÉ

Nous abordons dans cette étude la collaboration journalistique de José Bergamín avec la revue *Sábado Gráfico*, de 1973 à 1978. Cette collaboration a permis à cet important intellectuel d'exprimer librement son point de vue critique sur le processus politique mis en place après la mort de Franco. La censure de ses articles provoca finalement la cessation de cette collaboration. Le discours de ce représentant de l'exil républicain de 1939 est un cas exceptionnel de dissidence dans l'Espagne de la Transition, fondé sur le refus de la monarchie et la revendication d'une république comme alternative.

Mots-clés : Transition espagnole, exil, intellectuels, dissidence, censure

RESUMEN

Este estudio se centra en la colaboración periodística que mantuvo el escritor José Bergamín con la revista *Sábado Gráfico* entre 1973 y 1978. Esta colaboración le permitió expresar libremente su opinión sobre el proceso político que vivió España en aquellos años, hasta que los problemas con la censura causaron su cese. El discurso ofrecido en esta serie de artículos por este destacado representante intelectual del exilio republicano de 1939, muestra un caso excepcional de disidencia en la España de la Transición, basada en el rechazo de la monarquía y en la reivindicación de la república como alternativa.

Palabras clave: Transición española, exilio, intelectuales, disidencia, censura

[1] Este texto fue presentado en el V Encuentro La Transición española: nuevos enfoques «Del parlamento de papel a la libertad de prensa», que tuvo lugar en el Colegio de España (París), el 29 de mayo de 2013.

La primera parte del título de este trabajo surge de la lectura de un artículo de Ignacio Sotelo publicado en El País, «Una cuestión que creíamos resuelta»[2], en el que ofrece una reflexión sobre la vigencia que ha vuelto a adquirir en España el debate sobre la forma política de Estado. El sociólogo y politólogo explica que este debate parecía haberse zanjado en la Transición, cuando buena parte de los españoles acabaron transigiendo y aceptando la Monarquía instaurada por el franquismo, por considerarla el camino menos traumático para avanzar hacia la democracia. Ésta es la posición que sigue manteniendo toda una corriente de izquierda que se declaraba juancarlista, como el propio Sotelo, que pertenece al sector crítico del PSOE. En el mencionado artículo confiesa que a esta izquierda le escocería ver que la Monarquía diese paso a una república, entre otras cosas porque considera que los problemas surgidos en los últimos años del reinado de Juan Carlos I se complicarían aún más. Los argumentos ofrecidos para seguir descartando el debate sobre la forma de Estado son básicamente los mismos que en tiempos de la Transición, pues se considera a la Monarquía como la vía menos traumática para mantener la democracia en España. El temor sigue siendo un factor importante en la postura que mantiene este representante de la «generación de la Transición»[3], que considera inoportuno abrir este debate a pesar de las dificultades por las que atraviesa hoy la Monarquía.

No interesa aquí plantear el debate sobre la forma de Estado en la España de comienzos del siglo XXI, sino subrayar las consecuencias que tuvo el que se descartase la disyuntiva entre «monarquía o república» en la Transición y pasase a hablarse en su lugar de «dictadura o democracia». La transformación de este debate, que fue clave para la oposición antifranquista, favoreció la aceptación de la Monarquía por buena parte de los españoles, incluida esa corriente que podríamos llamar «izquierda juancarlista». La aceptación de la Monarquía durante el proceso democratizador de los años setenta permitió, gracias a dicha transformación, que se excluyese *de facto* la alternativa republicana. En nombre del consenso y de una vía a la democracia no traumática, se consintió algo que muchos no creían justo, pues la Monarquía había sido instaurada por exclusiva decisión personal del general Franco. La renuncia de Juan de Borbón a sus derechos dinásticos, en mayo de 1977, reforzó sin duda este consentimiento, pues permitió que a la legitimidad de origen se sumase la legitimidad dinástica.

En el citado artículo, Sotelo recuerda también un dato muy significativo que suele olvidarse en aquel momento clave de aquel proceso, y es que en las elecciones de junio de 1977, que se suelen considerar las primeras elecciones democráticas, no se permitió que compitiese ningún partido que se proclamase abiertamente republicano. Como explica con toda claridad Sotelo, en aquellas elecciones «cabía votar comunista, pero no

[2] I. Sotelo, «Una cuestión que creíamos resuelta», El País, 29/04/2013.

[3] J. Aróstegui Sánchez, «Traumas colectivos y acontecimientos traumáticos», en Guerra civil. Mito y memoria, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 80.

republicano», lo que no deja de resultar paradójico. Este dato revela uno de los déficits democráticos más relevantes del proceso de Transición, pues pone claramente en cuestión el pretendido pluralismo político de aquellas primeras elecciones que marcaron el tipo de régimen que sucedió a la dictadura. El pueblo español ratificó la Constitución de 1978 tras haberse descartado el debate previo sobre la forma de Estado. De este modo se blindó a la Monarquía y se condenó a la marginación toda alternativa republicana, no siendo autorizadas hasta las elecciones de 1979.

La aceptación de la Monarquía como forma de Estado fue, por lo tanto, una condición *sine qua non* de la Transición a la democracia española y estableció límites a la libertad de expresión en la prensa de aquel momento, como muestra el caso que presentamos a continuación. El título propuesto hace referencia a esos límites de la libertad de expresión en un período de la historia en el que se pretendía salir de un régimen autoritario y represivo.

Un caso paradigmático de censura en la España de la Transición

La segunda parte del título de este estudio proviene del mismo artículo que venimos comentando, en el que Sotelo menciona un caso excepcional relacionado con la cuestión que abordamos. Tras señalar la exclusión de los partidos republicanos en las elecciones de 1977, dice lo siguiente:

> A este respecto, es paradigmático el caso del escritor José Bergamín, que quiso aprovechar la recuperación de las libertades civiles para la defensa de la República y la crítica de los Borbones. A pesar de ser un representante conocido de la generación del 27, haber luchado en el bando republicano y sufrido dos veces el exilio, la reconciliación nacional que se atribuye a la Transición dejó fuera del tablero cualquier voz republicana, o simplemente crítica con la Monarquía. Pese a su prestigio y categoría intelectual, ningún periódico publica un artículo de Bergamín, que terminó refugiándose en el País Vasco, protegido por Batasuna y escribiendo para el diario *Egin* y la revista *Punto y Hora de Euskal Herria*.

Cabe señalar que la referencia a este caso es excepcional en un periódico como *El País*, lo que he podido verificar a lo largo de los años dedicados a este tema que aborda mi tesis doctoral[4]. El caso que representa José Bergamín puede considerarse *paradigmático* por ser un ejemplo clarificador de la censura que se estableció en la España de la Transición contra las voces republicanas o simplemente críticas con la Monarquía. También puede considerarse paradigmático por tratarse de uno de los casos más graves de censura que se ha dado en la España de Juan Carlos I, teniendo en cuenta el prestigio y la categoría intelectual de Bergamín que recuerda Sotelo. La relevancia de esta figura entre la intelectualidad española del siglo XX ha sido subrayada por personalidades como José Luis López Aranguren, uno de los intelectuales más destacados, justamente,

[4] I. López Cabello, «José Bergamín, una voz republicana y disidente en la España de la Transición», tesis doctoral, Université Paris Ouest Nanterre La Défense / Universidad de Cádiz, 2012.

de la Transición. El profesor Aranguren afirmó, con motivo de su muerte, que no era exagerado considerar a Bergamín como el intelectual más importante de la Segunda República, de la Guerra Civil e incluso de la «España peregrina», como denominó el propio escritor al exilio republicano de 1939[5]. Esta afirmación tan rotunda la hizo sin ser precisamente un admirador suyo, pues mantuvo una relación más bien conflictiva con este escritor.

Bergamín, sin embargo, sigue siendo una auténtica «incógnita por despejar»[6], como afirmó en diversas ocasiones Nigel Dennis, uno de los mejores conocedores de su vida y de su obra. Entre las múltiples causas de este desconocimiento general, cabe destacar su disidencia en la Transición, aspecto sobre el que advirtió Manuel Tuñón de Lara en otro artículo publicado con motivo de la muerte del escritor[7]. El célebre historiador opinaba que la divergencia de opiniones no puede justificar la renuncia a la herencia cultural y a la memoria de uno de los más ricos representantes del pensamiento español, pues Bergamín forma parte de la historia de España y pertenece a todos. Esto, sin embargo, es lo que ha sucedido finalmente, pues la España democrática que surgió de la Transición ha renunciado a la herencia cultural y a la memoria de esta destacada figura. Las consideraciones de intelectuales como Aranguren o Tuñón de Lara permiten tomar conciencia de la relevancia del caso de censura que abordamos, un caso desconocido que resulta sin duda incómodo en la España tan pretendidamente democrática de Juan Carlos I.

Tiene por ello mérito el que un intelectual como Sotelo traiga a colación un caso como éste y en un diario tan relevante como *El País*, pero es necesario matizar algunas de sus observaciones, pues no explica lo ocurrido realmente con este escritor en la Transición. Es de agradecer que haga referencia a la exclusión que viene padeciendo una voz republicana tan prestigiosa como la de Bergamín, pero es necesario añadir alguna puntualización y esclarecer una cuestión fundamental que Sotelo omite. Resulta, en efecto, significativo no mencionar siquiera los cerca de 200 artículos que publicó Bergamín en *Sábado Gráfico* entre 1973 y 1978, en los que se recogen los fundamentos políticos de esta voz republicana y disidente. Dichos artículos son la prueba de un compromiso republicano que remonta a los años veinte y que mantuvo el escritor hasta el final de su vida, mostrando una gran coherencia política.

Sotelo pasa directamente a comentar sus últimos años de vida, cuando decidió *exiliarse* en el País Vasco, «protegido por Batasuna y escribiendo para la prensa *abertzale*». Este final, tan incomprendido y denostado por lo general, ha deformado definitivamente la imagen que se conserva de este escritor. El contexto en el que debe situarse esta polémica decisión corresponde a la censura experimentada previamente por Bergamín,

[5] J. L. López Aranguren, «José Bergamín», El País, 04/09/1983.

[6] N. Dennis, « Prólogo », en José Bergamín, Obra esencial, Turner, Madrid, 2005, p. 9.

[7] M. Tuñón de Lara, «José Bergamín, en la historia», El País, 08/09/1983.

que abandonaría Madrid tras declarar: «Mi mundo no es de este reino»[8]. Bergamín no llegó a pasar en realidad ni un año en San Sebastián, donde murió a finales de agosto de 1983, y sus publicaciones en la prensa vasca no llegan a los 35 artículos. Su polémica vinculación a la izquierda *abertzale* resulta más bien anecdótica dentro del conjunto de su trayectoria intelectual, marcada por su republicanismo *visceral*.

La cuestión que marcó realmente la última etapa de su vida fue la falta de libertad de expresión que siguió padeciendo tras la muerte de Franco, en plena Transición. Bergamín tuvo que recurrir de este modo a lo *no-dicho* como una estrategia de transgresión ante la censura, recurriendo en sus artículos a ciertos códigos que le permitirían decir entre líneas, contorneando, *toreando*, los límites permitidos por las autoridades y luchar así contra los silencios ensordecedores de la historia. Decir lo no-dicho, burlando la censura de la época, fue por lo tanto uno de los objetivos de estos artículos. La censura provocó el cese de esta colaboración periodística y, como indica Sotelo, la prensa continuó vetando posteriormente sus artículos, incluido el diario *El País*, lo que no menciona en su artículo. Sotelo pasa por encima en su comentario esta cuestión fundamental para comprender el caso de Bergamín, pues habría molestado sin duda a la redacción del periódico con el que colabora desde su fundación. Este *lapsus* resulta muy significativo desde el punto de vista político. Trataremos a continuación de explicar esta cuestión comprometedora de decir, en suma, lo *no-dicho.*

LAS COSAS QUE NO PASAN… **QUE SE CENSURAN**

En el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares se encuentra un dossier personal dedicado a Bergamín, que prueba que las autoridades franquistas no perdieron de vista a este escritor desde que comenzó su exilio en 1939[9]. Durante los primeros años de exilio estuvo bajo orden de busca y captura, al tratarse de uno de los principales representantes de los intelectuales republicanos y haber presidido la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura durante la guerra de España. La actividad política de Bergamín fue seguida por la Dirección General de Seguridad durante la década de los cuarenta y cincuenta, y se le denegó su solicitud de repatriación por considerársele *persona non grata*, «dada su peligrosidad». A finales de 1958 se aceptó finalmente su repatriación, pero el seguimiento al escritor se intensificó a partir de 1963 y fue objeto de un informe político-social por tratarse de un « elemento subversivo ».

En el expediente personal de Bergamín hay mucha documentación relacionada con la célebre carta dirigida por un centenar de intelectuales al ministro de Información y Turismo, en otoño de 1963. Este suceso terminó con el segundo destierro del escritor, a

[8] M. Arroyo-Stephens, «Instantánea de José Bergamín», Cambio 16, 610, 08/08/1983, p. 87.

[9] Dossier personal sobre José Bergamín Gutiérrez (1963-1975), Archivo General de la Administración, caja 441, signatura topográfica: 82/67.104-71.506.

quien Manuel Fraga acusó de haber sido el primer firmante de la carta. El seguimiento a Bergamín no cesó durante su segundo exilio en París, acusándole las autoridades franquistas de haber vuelto a intentar «la agitación internacional» contra el régimen franquista. Bajo este clima persecutorio se autorizó la vuelta a España de Bergamín en 1970, apartados ya del gobierno Fernando María Castiella y Manuel Fraga, los verdaderos responsables de su segundo exilio, en opinión del escritor[10].

En el expediente personal de Bergamín no hay documentación de los primeros años de su segundo retorno a España, período que se inicia en abril de 1970 y llega hasta su muerte, en agosto de 1983. Los primeros documentos se refieren a la colaboración entablada con *Sábado Gráfico* a partir de noviembre de 1973, cuando aparece el primero de los 191 artículos publicados en el semanario madrileño. Una significativa nota de la redacción acompañaba al segundo artículo, abriendo así la sección del nuevo colaborador:

> Publicamos en el número 859 de SÁBADO GRÁFICO un delicioso artículo de don José Bergamín, titulado « Los monos de Gibraltar ». Vuelve hoy a nuestras páginas con esta intermitente sección «Las cosas que no pasan». La alta pluma de Bergamín, hermana de las de Lorca, Alberti, Machado, Antonio Espina, Corpus Barga, etcétera, está hoy justamente considerada como la que mejor fluye la lengua española. Los artículos del maestro serán publicados en la medida en que su capricho y talento los vaya escribiendo. Honrando nuestras páginas con esta valiosísima colaboración creemos ofrecer a los lectores un exquisito manjar espiritual que recomendamos sea leído más de una vez, pues, generalmente, suele brillar entre líneas – y hasta entre palabras – el mejor destello. [11]

Estas elogiosas notas de la redacción serían avaladas posteriormente por las opiniones de buena parte de la intelectualidad española de la época, como mostró la convocatoria organizada por la revista *Litoral* en 1978, con la doble ocasión de la celebración de los diez años de su renacimiento y del cincuentenario de la llamada «generación del 27»[12].

Interesa, sin embargo, en este estudio hacer una lectura de estos textos «entre líneas», y «hasta entre palabras», como recomendaba la redacción del semanario. En lo que respecta a cuestiones políticas, algunos de los mejores *destellos* brillan también entre líneas al abordar Bergamín temas literarios o tauromáquicos, burlando de este modo la censura a la que se verían sometidas sus crónicas tanto bajo el franquismo como en los primeros años del reinado de Juan Carlos I. No sabemos hasta qué punto fue consciente de ello el director de *Sábado Gráfico*, Eugenio Suárez, quien decidiría terminar esta *valiosísima* colaboración en abril de 1978, como consecuencia de los problemas judiciales que algunos de esos artículos causaron.

---

[10] J. Sordo, « José Bergamín luchador de la libertad », Punto y Hora de Euskal Herria, 10/07/1980, p. 17-19.

[11] Nota de la redacción de Sábado Gráfico, 2, 02/02/1974, p. 23.

[12] J. M. Amado y Arniches, «Resultado de una convocatoria a los diez años del renacer de " Litoral " y en el cincuentenario de la " generación del 27 "», en Por debajo del sueño, J. Bergamín, Málaga, Litoral, 1979, p. 1.

El primer documento que aparece en el expediente personal de Bergamín es una nota de la Jefatura de Información de la Dirección General de Seguridad sobre uno de los artículos aparecidos en *Sábado Gráfico* en 1974. El artículo citado se publicó el 10 de agosto de ese año y lleva por título «Comienzan su obra los gusanos»[13]. Con este título Bergamín denunciaba disimuladamente un tema tabú como era la preparación de la herencia del franquismo, al producirse la primera interinidad del príncipe Juan Carlos de Borbón durante la convalecencia de Franco. En la nota de la Dirección General de Seguridad se informa sobre la difusión de fotocopias de este artículo entre los amigos del escritor, a quien se califica de «republicano pro-comunista», deformando así su verdadera condición de escritor católico y republicano.

Bergamín no encontró problemas con la justicia durante la última etapa de la dictadura de Franco, a pesar de mantener siempre el tono crítico e incisivo que caracteriza sus comentarios políticos. Los problemas los encontró, paradójicamente, nada más iniciarse el reinado de Juan Carlos I, factor que tuvo que influir en su conflictiva relación con el nuevo régimen monárquico. A comienzos de 1976 aparece un informe por parte de la «Brigada Político-Social» de Zaragoza[14], con motivo de la publicación del artículo «Los presos privilegiados»[15]. Dicho informe indica que este artículo había suscitado numerosos comentarios de desagrado entre los lectores de *Sábado Gráfico,* concretamente en ciertos círculos intelectuales de Calatayud, donde se informó a la comisaría de Policía de su aparición. Entre los motivos de esta repulsa se indica lo siguiente:

> Este artículo que tanto dista de contribuir al clima de concordia que en la hora presente se quiere fomentar y que se caracteriza por su fuerte dosis de carga emocional subjetiva, de un cierto espíritu de revanchismo y de un falseamiento de la realidad española de los últimos tiempos, ha suscitado numerosos comentarios de desagrado en buena parte de los lectores [...].[16]

Esta nota no causó mayores problemas, pero anunciaba ya las dificultades que encontraría Bergamín para expresar con libertad su desacuerdo con el «clima de concordia» que pretendían fomentar las autoridades franquistas tras la instauración del nuevo régimen monárquico. En efecto, Bergamín muestra en este artículo sobre la amnistía su desacuerdo con ese «clima de concordia» que equiparaba a vencedores y vencidos. El escritor mantiene una posición intransigente en lo que respecta a la ilegitimidad del franquismo, y exime de toda responsabilidad a los presos políticos en lo que se refiere a la amnistía. En este texto de enero de 1976, Bergamín explica el sentido que daba a la importante reivindicación de amnistía de aquellos momentos: «Amnistía, pero no de olvido y de perdón, sino de *revisión* y *responsabilidad,* de justicia, es lo

[13] J. Bergamín, «Comienzan su obra los gusanos...», Sábado Gráfico, 897, 10/08/1974, p. 29.

[14] Brigada Regional de Investigación Social.

[15] J. Bergamín, «Los presos privilegiados», Sábado Gráfico, 971, 07/01/1976 p. 21.

[16] Carta del Ministerio de Gobernación, Archivo General de la Administración, dossier personal sobre José Bergamín, nº 85, 13/01/1976.

que están pidiendo a gritos, con palabras o mudos, todos los españoles. Recuerdo y no olvido; justicia y no perdón».

Es cierto que estos argumentos a favor de la memoria y de la justicia no corresponden precisamente a lo que pedía entonces buena parte de la sociedad española. Esta interpretación de la amnistía iba más bien a contracorriente del espíritu de concordia y reconciliación que fundamentaría el amplio consenso de la Transición. Pero tampoco deja de ser cierto que el significado que daba Bergamín a la amnistía ha sido finalmente asumido posteriormente por buena parte de los españoles. Muestra de ello es la reclamación de verdad, justicia y reparación por parte del movimiento por la memoria, favoreciendo de este modo la promulgación de leyes como la de memoria histórica del año 2006.

A los dos meses de reinado de Juan Carlos I apareció el artículo «El franquismo sin Franco»[17], que ofrece una contundente denuncia del continuismo que caracterizó los primeros pasos de la Monarquía, con Carlos Arias Navarro siempre como presidente del gobierno. La publicación de este artículo provocó el secuestro del número 9 de *Sábado Gráfico* por orden del Juzgado, aunque ya se había iniciado la distribución de la revista. Bergamín compareció poco después ante el juez de Orden Público, junto a Eugenio Suárez, el director del semanario. Este proceso supuso la primera advertencia para Bergamín de los límites impuestos a la libertad de expresión en la prensa por parte de las autoridades posfranquistas. También supuso una advertencia para la dirección de *Sábado Gráfico,* que empezó a mirar con mayor recelo la colaboración de Bergamín. En una nota burlesca de la redacción, publicada en julio de 1976, se describía al escritor de este modo:

> José Bergamín: Almacena la enorme cultura de una larga vida detrás de su frente. Peligrosísimo colaborador, pues dice mucho más de lo que aparenta. Como no tiene ya edad ni tiempo para poner bombas por las esquinas, intenta deslizarlas en sus artículos, con tal habilidad, que, pese a nuestra permanente desconfianza, más de una nos ha explotado en las narices. Es la malicia inteligente andando. (Madrileño).[18]

El tono irónico y burlesco de esta nota en referencia a los artículos del que ya se considera «peligrosísimo colaborador» — sobre todo por lo no-dicho en ellos, por decir «mucho más de lo que aparenta» — duró poco tiempo, pues la colaboración de Bergamín con *Sábado Gráfico* se fue complicando en los meses siguientes.

A finales de ese mismo año de 1976, Bergamín tuvo que enfrentarse a un nuevo caso de censura provocado por la aparición de su libro *El pensamiento perdido. Páginas de la guerra y del destierro*[19]. Se trata de una reedición de sus obras *Detrás de la cruz*

[17] J. Bergamín, «El franquismo sin Franco», Sábado Gráfico, 979, 03/03/1976, p. 21.

[18] Nota de la redacción de Sábado Gráfico, 122, 28/07/1976, p. 28-29.

[19] J. Bergamín, El pensamiento perdido. Páginas de la guerra y del destierro, Madrid, Adra, 1976.

(Terrorismo y persecución religiosa en España) y *El pozo de la angustia*, publicados ambos en Séneca, la editorial que fundó en los años cuarenta, a inicios de su exilio en México. La edición de 1976 reunía textos de la guerra de España y de los dos primeros años de destierro, y tratan de acontecimientos ocurridos cuarenta años antes. Este libro recoge la contundente denuncia que hizo Bergamín del rol desempeñado por la Iglesia católica durante la guerra, un gesto que fue alabado por autores como Albert Camus[20]. Bergamín reafirmó en una nota previa su convicción en aquellas páginas de los años treinta, pero consideraba perdido su pensamiento cristiano y crítico en aquella España de los setenta, como deja entender el título de la reedición. En opinión de Aranguren[21], de Bergamín procedía toda la corriente católica progresista española, que promocionó desde su revista republicana *Cruz y Raya*. El destino de esta corriente en España ha sido bien distinto al de otros países como Francia, como muestra la vigencia y la importancia de una revista hermana de *Cruz y Raya* como *Esprit*, fundada por Emmanuel Mounier un año antes que la de Bergamín.

La aparición de *El pensamiento perdido* coincidió con el referéndum sobre la Ley para la Reforma Política, y la editorial Adra aprovechó para lanzar una campaña publicitaria bajo el lema «¡¡Infórmese y decida!!». El anuncio que se propuso confrontaba el libro de Bergamín con otro de Fraga, considerándoles como representantes de las «dos Españas». El texto que acompaña a la imagen deforma significativamente la realidad, al hablar del «voluntario destierro» de Bergamín, lo que no era en absoluto cierto, ni en el caso de su primer exilio en 1939, ni del segundo en 1963, cuyo principal responsable fue, justamente, Manuel Fraga, ministro entonces de Información y Turismo.

El libro de Bergamín fue secuestrado en 1976 por la Administración y por indicación del Ministerio de Información y Turismo, a pesar de cumplir los requisitos legales para la publicación. En el proceso del libro el juez falló a favor de Bergamín y el secuestro fue levantado a los pocos días por el Juzgado de Instrucción. El propio Bergamín mostró su sorpresa por este secuestro e hizo las siguientes declaraciones a la prensa:

> Me ha extrañado mucho la medida – declaró Bergamín a EL PAIS – Me sorprende que se produzca este hecho en estos momentos en los que parece que se inicia una vía democratizante y liberalizante. Lo que le puedo asegurar es que me considero yo mismo totalmente secuestrable, porque me identifico con lo que escribí entonces. No quise modificar ni una línea, ni tocarlas ni retocarlas, ni escribir un prólogo para la presente reedición. Asumo, íntegramente lo escrito y considero que el editor no tiene ninguna responsabilidad. [22]

Bergamín vio amenazada su libertad de expresión en el momento en que se iniciaba el proceso de entendimiento entre el gobierno y las principales fuerzas de la oposición

[20] A. Camus, Actuelles. Écrits politiques, París, Gallimard, p. 200.

[21] J. L. López Aranguren, «José Bergamín», *op. cit*.

[22] «Secuestrado un libro de José Bergamín», El País, 17/12/1976.

antifranquista. La censura provocó la radicalización de su posicionamiento republicano, dirigiendo a partir de entonces sus ataques contra la Monarquía instaurada por el franquismo y contra el conjunto de la clase política que protagonizaría el proceso de cambio hacia la democracia. El estudio de sus artículos permite concluir que Bergamín se opuso a la reforma política que se llevó a cabo por no implicar una verdadera *ruptura democrática* con el franquismo, tal y como la entendía la oposición antes de las negociaciones entabladas con el gobierno. La exclusión de la alternativa republicana, al aceptar la oposición la Monarquía, le llevó a rechazar el consenso de los partidos que se estableció en torno al rey Juan Carlos I. El éxito de aquella Transición *negociada*, que favorecería el establecimiento de la Monarquía parlamentaria, explica la progresiva marginación y el ninguneo de una voz republicana y disidente como la suya.

En enero de 1978 apareció su artículo «La confusión reinante», título que sintetizaba la opinión que le merecía a Bergamín la España de la Transición. Este artículo ofrece un compendio de las reflexiones que venía realizando sobre la situación política española desde que comenzó su colaboración con *Sábado Gráfico*, a finales de 1973. La «confusión reinante» en España era producto del enmascaramiento de la imposición de la Monarquía, a la que seguían sometidos los españoles por obra del franquismo, sin poder expresar verdaderamente su propia voluntad. Esta era la realidad que ocultaba en su opinión el proceso democratizador y que procuraba en sus artículos desenmascarar, burlando con su gran ingenio los límites impuestos a la libertad de expresión. «El chitón de Goya»[23] había titulado Bergamín uno de sus artículos anteriores de «Las cosas que no pasan», en alusión a ese gran silencio que imperó en España durante las cuatro décadas de dictadura franquista, sin terminar de romper ese silencio la voz popular que acallaba, en su opinión, el ruido *baraúndico* de la *sedicente* democracia.

La Monarquía imponía, entre otras cosas, la centralización territorial heredada de la dictadura, excluyendo la alternativa federalista que defendía entonces el escritor y que ha vuelto a resurgir con fuerza en la España del siglo XXI. Bergamín denuncia también la imposición de una «democracia a la española», como decía Arias Navarro, establecida de manera «única y totalitaria», es decir, sin alternativa alguna. El escritor habla de una «democracia chocolatera», caracterizada por su «espesor y oscuridad» y por su falta de transparencia, comentarios que anuncian los posteriores intentos de poner en marcha leyes de *transparencia*. Los «cuatro puntales» — o sumisos apuntadores, de la Monarquía — y de ese modelo de democracia *chocolatera* e *indigesta* eran para Bergamín: Adolfo Suárez, Manuel Fraga, Felipe González y Santiago Carrillo.

Bergamín se vio obligado a declarar por segunda vez ante el Juzgado de Instrucción en marzo de 1978, por querella del fiscal basada en la llamada «ley antilibelo», que había sido puesta en vigor el año anterior. Eugenio Suárez se vio obligado a declarar también

[23] J. Bergamín, «El chitón de Goya», Sábado Gráfico, 958, 08/10/1975, p. 25.

como responsable de la publicación del artículo, y tuvo que hacerlo en esta ocasión en una camilla, porque se encontraba enfermo. Este hecho rocambolesco fue denunciado en un editorial de *El País*, que ofrece una interesante crítica de la situación de la prensa española en aquellos primeros años de la Transición[24]. Este editorial afirmaba que la libertad de expresión era todavía en España una aspiración, aunque se hubiese avanzado considerablemente en su implantación. Juan Luis Cebrián fue, de hecho, condenado dos años después de la publicación de este editorial a tres meses de cárcel.

EL FINAL DE LA COLABORACIÓN CON SÁBADO GRÁFICO

Los cuatro últimos artículos de Bergamín aparecidos en *Sábado Gráfico* coincidieron con ese editorial de *El País*, en el que se ponía como ejemplo de censura el caso que hemos presentado. Bergamín redactó su último artículo el 14 de abril de 1978, como un sentido homenaje a la proclamación de la Segunda República. El artículo se titula «Reinar y gobernar»[25], y ofrece los argumentos que le llevaron a rechazar la Monarquía parlamentaria que estableció meses después la Constitución de 1978. Para Bergamín la función de arbitrar y moderar que se daba al rey como jefe del Estado, es decir que el rey reinase pero no gobernase, significaba la muerte de la Monarquía misma. Esto es lo que había ocurrido históricamente en Inglaterra, pero no en España, por lo que resultaba peligroso para Bergamín que se imitase. La Monarquía había sido en España un error histórico y su forma parlamentaria no podía representar ninguna opción de futuro deseable, por lo que mantendría viva su *fe republicana*. Recordemos que su republicanismo se remontaba a los años veinte, cuando pudo presenciar de cerca la caída de la Monarquía como secretario de su padre, Francisco Bergamín, que fue ministro en tres ocasiones del rey Alfonso XIII.

Eugenio Suárez le pidió a Bergamín que rectificase el contenido de un texto posterior a este último, por temor a un nuevo secuestro de la revista, lo que el escritor no aceptó en defensa de su libertad de expresión. De este modo terminó la colaboración regular que había mantenido desde noviembre de 1973. Los cuatro últimos artículos aparecidos en *Sábado Gráfico* fueron publicados en forma de libelo unos meses después, bajo el título *La confusión reinante*[26]. Según indica la dedicatoria, este libelo apareció «el Tercer Año de la Monarquía francoborbónica», desafiando la ley antilibelo de la que había sido víctima Bergamín.

En ese momento el gobierno de Adolfo Suárez veía alcanzado su principal objetivo de la legislatura constituyente, que era la elaboración y aprobación de la nueva Constitución. Tras cerca de sesenta años escribiendo en periódicos y revistas, Bergamín se encontraba en ese mismo momento vetado por la prensa madrileña y sin medio de comuni-

[24] « Prensa y democracia », El País, 09/04/1978.

[25] J. Bergamín, «Reinar y gobernar», Sábado Gráfico, 1091, 29/04/1978, p. 9.

[26] J. Bergamín, La confusión reinante, Madrid, Hispamerca, 1978.

cación en el que publicar, como indica Ignacio Sotelo en el artículo que comentábamos en las páginas iniciales. Lo que no dice es que ejemplo de ello fue el veto que realizó *El País* en diciembre de 1978, concretamente a su artículo «He aquí el tinglado»[27], en el que el escritor daba su opinión sobre el referéndum de la Constitución. La voz de Bergamín fue censurada también por la redacción de este periódico, que devolvió el artículo al escritor por «inoportunismo político».

La lamentable situación en que se encontraba Bergamín a finales de 1978 motivó la encuesta para apoyarle realizada por la revista *Litoral* a la que ya hemos hecho referencia. Esta convocatoria pretendía contribuir a remediar «cuanto de olvido, de obscurantismo y hasta solapada persecución, ha pesado sobre una de las figuras más importantes del siglo XX en la literatura española». Cerca de treinta importantes intelectuales, como Buñuel, Torrente Balester, Tierno Galván o Caballero Bonald, escogieron a José Bergamín «como la personalidad literaria más completa por la amplitud de su expresión y con mayor proyección sobre nuestra cultura dentro y fuera de España de los miembros aún vivos de la generación del 27», que eran Rafael Alberti, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Vicente Aleixandre.

En aquella situación decidió presentar Bergamín su candidatura al Senado por Madrid, participando por primera vez en unas elecciones, las de 1979, en las que formaría parte de las listas de Izquierda Republicana, a sus 84 años de edad. El escritor siguió reivindicando de ese modo una tercera república para España, como venía haciendo desde los años cuarenta, cuando comenzó su exilio en México[28]. Al final de su vida decidió traspasar la frontera de la legalidad *francoborbónica* con el incomprendido gesto de *exiliarse* una vez más y pasar los últimos meses de vida en el País Vasco, lugar en el que encontró medios de comunicación que le permitieron seguir expresando libremente su pensamiento republicano.

El destino de Bergamín, como vemos, no solamente corresponde al del intelectual vencido, desterrado y ninguneado en la España de Franco, como tantos otros representantes del exilio intelectual. Su destino ha sido y sigue siendo, además, el del intelectual excluido en la España de Juan Carlos I, por evidentes motivos políticos. Su voz republicana y disidente fue censurada durante la Transición y ha permanecido denostada durante cuatro décadas de democracia. Esta voz disidente encuentra, sin embargo, plenamente su lugar en un nuevo contexto marcado por los debates en torno a la memoria y las relecturas críticas de la Transición.

[27] J. Bergamín, «He aquí el tinglado…» [1978-12-20], Punto y Hora, 200, 06/11/1980 p. 17.

[28] J. Bergamín, «The Third Spanish Republic», Foreign Affairs, 01/10/1944.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO Y ARNICHES, José María, «Resultado de una convocatoria a los diez años del renacer de 'Litoral' y en el cincuentenario de la 'generación del 27'», en J. Bergamín, *Por debajo del sueño*, Málaga, Litoral, 1979, p. 1.
- AROSTEGUI SÁNCHEZ, Julio, «Traumas colectivos y acontecimientos traumáticos», en *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 80.
- ARROYO-STEPHENS, Manuel, «Instantánea de José Bergamín», *Cambio 16*, 610, 08/08/1983, p. 87.
- BERGAMÍN, José, «The Third Spanish Republic», *Foreign Affairs,* 01/10/1944.
- - «Comienzan su obra los gusanos…», *Sábado Gráfico*, 897, 10/08/1974, p. 29.
- - «El chitón de Goya», *Sábado Gráfico*, 958, 08/10/1975, p. 25.
- - «Los presos privilegiados», *Sábado Gráfico*, 971, 07/01/1976 p. 21.
- - « El franquismo sin Franco», *Sábado Gráfico*, 979, 03/03/1976, p. 21.
- - *El pensamiento perdido. Páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976.
- - «Reinar y gobernar», *Sábado Gráfico*, 1091, 29/04/1978, p. 9.
- - *La confusión reinante*, Madrid, Hispamerca, 1978.
- - «He aquí el tinglado…» [1978-12-20], *Punto y Hora*, 200, 06/11/1980 p. 17.
- CAMUS, Albert, *Actuelles. Écrits politiques*, París, Gallimard, p. 200.
- DENNIS, Nigel, «Prólogo», en *Obra esencial,* José Bergamín, Turner, Madrid, 2005, p. 9.
- LÓPEZ CABELLO, Iván «José Bergamín, una voz republicana y disidente en la España de la Transición», tesis doctoral, Université Paris Ouest Nanterre La Défense / Universidad de Cádiz, 2012.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis, « José Bergamín », *El País*, 04/09/1983, <http://elpais.com/diario/1983/09/04/opinion/431474413_850215.html>.
- «Prensa y democracia», *El País,* 09/04/1978, <http://elpais.com/diario/1978/04/09/opinion/260920804_850215.html>. TUÑÓN DE LARA, Manuel, «José Bergamín, en la historia», *El País*, 08/09/1983, <http://elpais.com/diario/1983/09/08/opinion/431820012_850215.html>.
- «Secuestrado un libro de José Bergamín», *El País*, 17/12/1976, <http:// www.elpais.com/articulo/sociedad/BERGAMIN/_JOSE/Secuestrado/libro/Jose/ Bergamin/elpepisoc/19761217elpepisoc_7/Tes>.
- SORDO, Julen, «José Bergamín luchador de la libertad», *Punto y Hora de Euskal Herria*, 10/07/1980, p. 17-19.
- SOTELO, Ignacio, «Una cuestión que creíamos resuelta», *El País*, 29/04/2013, <http://elpais.com/elpais/2013/04/29/opinion/1367263597_106586.html>.

Lo in-decible en la voz poética de chantal maillard

Francisco AROCA INIESTA

Université de Picardie-Jules Verne (CERCLL/CEHA)

ABSTRACT

Chantal Maillard (Brussels, 1951) is a Spanish poet and philosopher. Both in her essays and in her diaries and poems, the authoress takes the language to its limits in order to explore the contradictions and mysteries of reality as well as to question the existence of the «I». In her work she also denounces that collective atrocities such as genocides which push people to exile. From a personal as well as collective point of view, Chantal Maillard explores the unspeakable which always exceeds conventional reality and makes abstract concepts insufficient.

Keywords: Language, concepts, I, genocides, unspeakable

RÉSUMÉ

Chantal Maillard (Bruxelles, 1951) est une philosophe et poète espagnole. Dans ses essais, ses journaux et ses poèmes, l'auteur porte le langage jusqu'à ses limites afin d'explorer les contradictions et les mystères de la réalité et aussi pour mettre en question l'existence du « moi ». Son œuvre dénonce également des atrocités collectives comme les génocides qui poussent les peuples à l'exil. D'un point de vue personnel ou collectif, Chantal Maillard explore l'indicible qui excède toujours la réalité conventionnelle et qui rend insuffisants les concepts abstraits.

Mots-clés : Langage, concepts, Moi, génocides, indicible

RESUMEN

Chantal Maillard (Bruselas, 1951) es filósofa y poeta española. Tanto en sus ensayos como en sus diarios y poemarios, la autora lleva el lenguaje al límite con el fin de explorar las contradicciones y misterios de la realidad así como para poner en tela de juicio la existencia del «yo». En su obra también se denuncian atrocidades colectivas como los genocidios que empujan a los pueblos al éxodo. En clave personal o colectiva, Chantal Maillard explora lo indecible que siempre sobrepasa la realidad convencional y los insuficientes conceptos abstractos.

Palabras clave: Lenguaje, conceptos, Yo, genocidios, indecible

> El poema habita el lenguaje, se sirve de palabras muertas a las que traslada y reaviva. Vehicula algo (¿vivencias, sentimientos, saberes ocultos?) que difícilmente puede hallar, en las palabras, la manera de decirse en su totalidad.
>
> Chantal Maillard, *La baba del caracol*

INTRODUCCIÓN

Chantal Maillard (Bruselas, 1951) poeta y filósofa española fue galardonada con el Premio Nacional de Poesía 2004 por el poemario *Matar a Platón*[1] y con el Premio Nacional de la Crítica 2007 por *Hilos*[2]. Como han observado los críticos, tanto la escritura de sus poemarios como la de sus diarios se caracteriza por la mezcla de géneros y la síntesis del lenguaje poético y del especulativo[3], aunque la autora tienda a diferenciar claramente la finalidad de la filosofía y de la poesía:

> En cuanto a la pregunta por la relación entre poesía y filosofía (creo haber contestado a esto con cierto detenimiento en *Contra el arte* y en *La baba del caracol*), hay que entender que son, en principio, dos cosas bien distintas. Difícilmente puede escribirse un buen ensayo dejándose seducir por el aliento poético o hacer un poema introduciendo en él explicaciones teóricas.[4]

Para Chantal Maillard la poesía no «trata de llegar a unas conclusiones desarrollando una argumentación a partir de ciertas premisas», como hace la filosofía siguiendo «las leyes de la causalidad» sino que procede sincrónicamente, por asociación y contigüidad»[5] dado que lo suyo no es buscar respuestas mediante la teoría y la metodología.

Entre los temas principales de su poesía destaca el desenmascaramiento del «yo» como producto de los *hilos* (o temas) que va hilando la mente en su incesante actividad. Chantal Maillard rehuye, sistemáticamente, abstracciones tales como la existencia de un «yo» monolítico y solidificado, en este caso femenino, y trata de expresarlo a través de imágenes metafóricas como la de acumulación o, mejor dicho, trabazón de «pliegues» que conforman el «yo». Así, en el espacio poemático la autora se reconoce «Irrevocablemente *urdida* entre los pliegues», entre los cuales «no hay nadie»:

> Irrevocablemente urdida entre los pliegues
> me convoco.
> ¡Escuchad: no somos!
> No hay nadie tras los pliegues.
> El mí es un compendio de gestos habituales.
> No es algo lo que ocurre.
> Tan sólo lo es aquí tan
> sólo aquí.[6]

---

[1] 1 C. Maillard, Chantal, Matar a Platón, Tusquets, Nuevos textos sagrados, Barcelona, 2004.

[2] C. Maillard, Chantal, Hilos, Tusquets, Nuevos textos sagrados, Barcelona, 2007.

[3] Como declara la autora en una entrevista realizada a finales de noviembre de 2014 en Barcelona durante el festival de filosofía Barcelona Pensa, organizado por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona: «En Matar a Platón, como en Benarés o Filosofía en los días críticos, se opera una síntesis de lenguajes: poéticos, especulativos, descriptivos, teóricos…, estableciéndose un lugar compartido donde todos ellos se potencian y se interrogan». «C. Maillard: la escritura es mi casa», entrevista realizada por Leonardo Rivera e Ingrid Solana. http://revistacritica.com/contenidos-impresos/entrevistas/chantal-maillard-la-escritura-es-mi-casa-por-leonarda-rivera-e-ingrid-solana.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*.

[6] C. Maillard, La herida en la lengua, p. 77.

Su poesía, aunque tenga como punto de partida el sentir del cuerpo femenino, acaba proponiendo la deconstrucción de un «yo» (sin distinción de sexos) ilusorio e inmerso en una realidad inestable y moviente que resulta irreductible a parámetros fijos, como puedan ser conceptos o ideas preestablecidas. Según Antonio Colinas, cuando la voz maillardiana se asoma al mundo exterior ésta encuentra símbolos que la rescatan: piñas, mirlos, orquídeas, los cuales «devuelven a la autora a la realidad que alivia, pero lo que cuenta es la experiencia de ser y de testimoniar en los límites»[7]. Efectivamente, lo que más resalta en este libro es ese indagar en lo indecible del ser, lo cual no es óbice para abrirse al Otro y a la colectividad, tras la estela de otros autores que exploraron igualmente los límites, como veremos.

LO INDECIBLE Y LA POESÍA

En este estudio seguiremos el eje de lo no-dicho, esto es, lo que se resiste a ser expresado directamente por el lenguaje y sólo puede ser insinuado. En los textos poéticos de Chantal Maillard, lo indecible es aquello que escapa al razonamiento filosófico, pues como declara en una entrevista la misma filósofa: «la poesía proporciona respuestas que ni la filosofía puede darnos»[8]. En otra entrevista que hemos transcrito en parte, Chantal Maillard lo expone muy claramente y nos habla de su concepción de la escritura poética y la función de ésta: la palabra escrita lo que hace es «traer cosas» de planos más profundos que contienen «las cosas inconmensurables » a un plano más superficial o «superficie» en el que puede establecerse la comunicación a nivel comunitario y servir de bálsamo al sufrimiento. En este trasvase entre planos, se produce inevitablemente una pérdida de contenido pero, pese a todo, el lector puede «recuperar [....] su propia experiencia inabarcable» y, en algún caso, alcanzar el plano más profundo para poder ver incluso a través de las «brechas » de la realidad aparente:

> Yo pienso que la escritura se mueve en distintos planos. O sea, el poeta, digamos, y el artista, nos movemos en distintos planos cuando actuamos y se trata de buscar esos túneles entre estos planos, y con la palabra pues intentar traer cosas de uno a otro plano. Por ejemplo, pues el de comunicación, aquel en el que podemos comunicarnos con las cosas, es lo que yo llamo superficie. Luego, está el abajo, yo lo llamo así, eso es una especie de tipografía personal. En el abajo, las cosas son inconmensurables, es cuando tienes experiencias fuertes, pues es imposible decirlo en ese plano, y absolutamente inabarcable. En el momento en que tú intentas con el lenguaje expresar eso, la estás limitando, por supuesto. Hay una pérdida pero también hay una posibilidad

[7] Antonio Colinas (La Bañeza, León, 1946) se refiere a ciertos poemas de la sección «Polvo de avispas», por ejemplo, al breve poema próximo al haikú: «En el árbol de orquídeas / un mirlo / La soledad... ¿en qué árbol? » o bien a «Recuerdo el cerezo en flor / Ahora tacho las palabras escritas», entre otros. Ver el artículo de Antonio Colinas sobre La herida en la lengua, publicado en El Cultural, 10/04/2015. Consultable en línea: http://www.elcultural.com/revista/letras/La-herida-en-la-lengua/36257.

[8] «La poesía proporciona respuestas que ni la filosofía puede darnos» es el título de la entrevista de Javier Yuste a Chantal Maillard en El Cultural, 15/04/2015. Consultable en línea: http://www.elcultural.com/revista/letras/La-herida-en-la-lengua/36257

> de comunicación en la cual los demás pueden recuperar también su propio «abajo», su propia experiencia inabarcable. Y esto, pues, no soluciona las cosas, no hace menos difícil, no hace menos duro el sufrimiento, pero sí que hay una especie de bálsamo por la comunidad en la que estamos, digamos. La palabra hace comunidad, entonces esto es un plano donde estamos todos, en esa superficie donde el lenguaje es posible, luego hay otro, hay otro más, bueno hay otros muchos más, pero hay otro desde donde podemos a veces entreabrir brechas y ese es el más curioso, ese es el más importante, si logramos hacer eso algo se abre.[9]

LA HERIDA EN LA LENGUA

Estas repuestas no son pues más que el *balbuceo* de una lengua herida, como reza el título de su última entrega: *La herida en la lengua* (2015). En este libro, la voz poética insiste en mayor grado en la incapacidad de la lengua de expresar ciertas «realidades». Adviértase que el término «lengua» debe ser entendido en sentido polisémico, pues tanto se refiere al órgano muscular como al sistema de comunicación, o sea, al lenguaje. En las tres secciones del poemario *La herida en la lengua,* la primera parte de título homónimo, la más extensa, se divide en siete subsecciones: «Adherencias», «Desprendimiento», «Polvo de avispas», «La cereza», «La aguja/Merodeos», «Morderse la lengua» y «El desgarro». Es de destacar que algunas de las subpartes de «La herida en la lengua» ya habían sido publicadas anteriormente bajo forma de cuadernillo, como es el caso de «Polvo de avispas» (2011). A la sección «La herida en la lengua», sigue «Sidermitas» con 19 textos y «Balbuceos» con 12 textos procedentes de un cuadernillo con el mismo título que fue editado en 2012. La ausencia de título en estos poemas confiere mayor grado de indefinición aunque, en ocasiones, comprobemos que muchos de ellos no son más que variaciones que giran en torno al título de la sección o subsección en la que se incluyen. En cualquier caso, nos serviremos del íncipit como título de los textos citados.

LA DISLOCACIÓN DEL YO Y DEL LENGUAJE

Volviendo a la cuestión que nos ocupa, en *La herida en la lengua*, lo indecible se encuentra inextricablemente *adherido* a la representación de un «yo» disociado en un continuo proceso de autobservación «desde fuera», sin por ello subestimar lo corporal como símbolo y medio de «expresar» lo que escapa al dominio de la razón. Cabe precisar, además, que el vislumbre de lo otro, digamos lo metafísico, se produce únicamente a partir del cuerpo. Lo otro es lo que escapa a la realidad visible y lógica: ya sea ese abismo negativo en que el «yo» maillardiano cae derrotado, ya sean los símbolos salvadores que no sólo rescatan de ese abismo sino que permiten penetrar en otro tipo de abismo más allá de la mente y de los conceptos.

---

[9] Transcripción de la entrevista radiofónica. En línea: http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-ojo-critico/ojo-critico-chantal-maillard-ensena-herida-lengua-11-06-15/3166099/.í

Estas experiencias que rozan lo «inefable» son únicamente sugeridas por un lenguaje en sí mismo insuficiente y lastrado por la fosilización o la manipulación, según la autora. De ahí que uno de los leitmotiv del libro sea el balbucir y que la última sección reciba el título de «Balbuceos». Es claro que la autora se refiere a los balbuceos del poeta o a los del sabio ante los distintos tipos de heridas y ante lo indecible del dolor generado por la violencia y, sobre todo, por los innúmeros genocidios cometidos en nuestro planeta. Este *balbuceo* poético que, en realidad, abarca gran parte de los textos de su obra poética, lo vemos reflejado en el aspecto formal y rítmico mediante rupturas sintácticas o frases inacabadas, así como en la tipografía vanguardista de unos versos a menudo quebrados y separados por barras oblicuas o por espacios en blanco. Todas estas técnicas formales cumplen la función de sugerir la desmembración o la dislocación del cuerpo y de los procesos mentales y, al mismo tiempo, la de dar indicios sobre la duda, la perplejidad o lo in-decible.

En «La aguja/Merodeos», incluida en la primera sección de *La herida en la lengua,* la voz poética ya se muestra categóricamente crítica hacia el lenguaje, desenmascarando su impostura en varios poemas, entre los cuales destaca «Lenguaje», un breve poema sentencioso compuesto por un endecasílabo y un pentasílabo. En este texto, la voz poética pone en tela de juicio los libros que pretenden contener el conocimiento en el lenguaje, cuando lo único que hacen es *encuadernar lujosamente* la ignorancia, esto es, deslumbrar con sus destellos engañosos de falsa sabiduría o de conocimiento prestado que pretenden abarcar la vasta realidad y su complejidad abismal:

> Lenguaje: lujosa encuadernación
> de la ignorancia. [10]

El tema de las limitaciones del lenguaje –como ocurre con el de la disolución del «yo» y el de la mente ilusoria–, aparece en varios textos a modo de variaciones[11] que van añadiendo matices, sin cambiar la idea de fondo. Valga como ejemplo «Oídme. Hablo», donde convergen el tema de la limitación del lenguaje y el de la fatuidad del yo, ávido de saber cada vez más: «Fortalecí el ansia de saber porque el yo / se refuerza sabiendo y / quería ser más / Pero al fin sigue siendo nada / el yo bajo el decir». Es importante asimismo detenerse en la *dislocación* de la estructura de este texto poético mediante recursos sintácticos y tipográficos tales como los abundantes encabalgamientos versales («Hablo/de cosas»; «eufonía/confortante»; «su/cadencia»; «brillo/impertinente»; «el yo/se refuerza») así como el uso del hipérbaton («Pero al fin sigue siendo nada/el yo bajo el decir») o de espacios en blanco que reflejan dudas, circunloquios y rupturas en el razonamiento lógico:

> Oídme. Hablo

[10] La herida en la lengua, *op. cit*., p. 69.

[11] En uno de sus ensayos, la autora afirma la necesidad de la variación de un tema poético para su completa representación: «Y un poema que contara la calma sería evidentemente bien corto, pues son necesarias las variaciones para que algo pueda ser representable», Contra el arte y otras imposturas, Pre-textos, Valencia, 2009, p. 149.

de cosas muy concretas.
Hace tiempo me atrajo la eufonía
confortante de las palabras su
cadencia y el brillo
impertinente del espíritu –¿espíritu?–
en la cuerda floja de la nada.
Fui de aquéllos.
Fortalecí el ansia de saber porque el yo
se refuerza sabiendo y
quería ser más.
Pero al fin sigue siendo nada
el yo bajo el decir.
Os hablo de cosas muy concretas.
Quien habla es lo de menos. [12]

Repárese en la paradoja que trasmite la voz poética en su apóstrofe al lector («Oídme»; «Os hablo») cuando niega la consistencia del yo y la del saber acumulado y, al mismo tiempo, afirma que habla de lo concreto. Nos preguntamos entonces si no estará refiriéndose a experiencias vitales que forman parte de lo concreto in-decible.

La voz poética, sin embargo, no puede prescindir del lenguaje y por eso sigue *adherida* a él, pese a las limitaciones de éste, como nos desvela el texto incluido en la subsección de la primera parte «Adherencias». De hecho, lo que nos puede parecer contradicción, no es más que matización puesto que también en la ignorancia existe la posibilidad de un efímero «destello» o de un atisbo, esto es, de la conjetura sólo susurrada:

Presa
la escritura. Libre
sólo
para el destello.
Al acecho. Entre las cuerdas.
Susurrando. [13]

Adviértase la expresión «entre las cuerdas», alusión al cuadrilátero de los boxeadores, lugar donde la escritura personificada mantiene una lucha contra un temible contrincante que no se nombra. Podría tratarse de la terrible y violenta realidad o acaso del espacio insondable donde se debate la conciencia fragmentada en busca de la palabra que produzca el «destello» en la oscuridad del abismo.

[12] La herida en la lengua, *op. cit.*, p. 81.

[13] *Ibidem*., p. 29.

OTROS PLANOS DE LO INDECIBLE

El poema «Ventanas», por su parte, comunica al lector con un plano más profundo que permite abrir esa «brecha» de la que habla en su entrevista radiofónica[14]. En este texto, la voz maillardiana evita la primera persona del singular y la sustituye por el infinitivo, a fin de universalizar una experiencia que parte del desamparo individual. Gracias al paralelismo estrófico en que se repite la palabra «ventana» pasamos de la experiencia concreta a la experiencia de lo abstracto y, finalmente, llegamos a lo puramente irracional como salvación, en el verso parentético donde se reemplaza «ventanas» por «alféizar»:

Ventanas
para la mano trémula
para la boca áspera y el
espíritu en fuga
el cuerpo erguido sobre el hambre
en su endeblez de ramo
de huesos sorprendidos
en la caída
por
la caída
ventanas
para fugarse / franquear
el límite
que protege a los débiles
ventanas para oír
el eco
que al abismo convoca
desde lo no cifrado
al otro lado de
al otro lado tiempo
la otra oscuridad
de sin dolor sin sombra
ni tan siquiera de
cuando tan sólo
sin
(alféizares:
polvo de vidrio
para cortar los hilos). [15]

[14] Ver nota 9.

[15] La herida en la lengua, *op. cit.*, p. 39-40.

Las simbólicas ventanas (versos 1, 11, 15) sirven aquí de apertura al cuerpo cuyo espíritu sólo ansía fugarse, «franquear el límite». Es un cuerpo caído y derrotado por cualquier sufrimiento físico o moral: «la mano trémula», «la boca áspera», «el cuerpo erguido sobre el hambre», «ramo / de huesos sorprendidos / en la caída / por la caída». El espíritu de ese mismo cuerpo es el que se asoma a lo desconocido, acto que es sugerido mediante el desplazamiento tipográfico a la derecha de las estrofas que siguen a la palabra «ventanas» del primer verso. Del mismo modo, los paralelismos y repeticiones anafóricas de las preposiciones «de» y «sin», en el interior de la misma estrofa evocan ese abismo («la otra oscuridad») que es situado de modo incierto y aproximativo, como indican las expresiones interrumpidas sin complemento del nombre: «al otro lado de» o la condensada expresión que funde espacio y tiempo: «al otro lado tiempo». Se trata de un espacio desconocido donde no existe nada sino un estado nirvana o algo próximo a él: «de sin dolor sin sombra / ni tan siquiera de / cuando tan sólo / sin». Desde el punto de vista tipográfico, llama la atención el nuevo alejamiento que se produce entre los versos finales parentéticos desplazados a la derecha respecto al íncipit donde figura la palabra «ventanas». El dístico desgajado de la última estrofa: («polvo de vidrio / para cortar los hilos») aporta asimismo una nota irracional difícil de descifrar, aunque gracias a otros textos y al poemario *Hilos* deduzcamos que los hilos no son los de las Parcas sino los de la mente[16]. Antes de terminar esta parte, citaremos otro poema de *La herida en la lengua* por su semejanza temática y tipográfica que, por razones de espacio, no será comentado: « La verdad no ¡el aire! / Para abrir a / g / u / j / e / r / o / s / por los que introducir / la cabeza y mirar / hacia otro lado»[17].

BALBUCEOS DEL YO

«Balbuceos» es precisamente la palabra que da título a la última sección de *La herida en la lengua*. En esta parte, la autora da paso a la dimensión colectiva, esto es, a la evocación de otras heridas irremediables e inexpresables por su desmesura: los distintos genocidios cometidos en el siglo XX, la existencia de los campos de refugiados políticos y el fenómeno de la emigración masiva del Tercer Mundo. Es de notar, que estos temas se encuentran separados por un poema central, «La superficie no resiste», en el que se alterna la prosa y el verso y el «mí» balbuce impotente en soledad ante el vacío existencial que recuerda la náusea sartriana. En «La superficie no resiste», ese sentimiento negativo de extrañeza se produce invariablemente en cualquier ciudad: Málaga, Damasco o Delhi, pero ahora el «mí» asolado ya no encuentra la salvación en las simbólicas «ventanas» («Todas las ventanas son la misma ventana»), sólo le queda el «balbuceo» o «el murmullo soterrado, apenas inquietante» de la escritura:

Después del grito

[16] Así en un texto de Hilos (2007) leemos: «Siempre están los hilos. / La maraña de hilos / que la memoria ensambla por / analogía», Hilos, *op. cit*., p. 107.

[17] La herida en la lengua, *op. cit*., p. 31.

el balbuceo.
Asolada
el balbuceo.
Mis pasos doblándose hacia dentro.
La mente desposeída de estrategias.
Sólo
el balbuceo.
Dolor, ni tan siquiera –palabra sin sentido–. No abro las
cortinas. Ninguna cortina. La habitación a oscuras. Málaga,
Damasco, Delhi, en todas las ciudades la vida me es ajena.
Todas las ventanas son la misma ventana. Todas las aceras
reciben el mismo cuerpo. La misma soledad cayendo, ex-
cesiva. Morir es un exceso. Me ex-
cedo. Balbuceo.
Sigo alimentándome tan sólo para poder decir el exceso.
A contra-vida.
Abajo.
Y a nadie que esté vivo ha de importarle lo que digo.
No es más que un murmullo soterrado, apenas inquietante.[18]

Como vemos, el uso del verso corto y del verso quebrado, así como la presencia de los abundantes espacios en blanco no parecen ser suficientes y se acude –para mezclarla con este tipo de verso– a la prosa. De hecho, «La superficie no resiste» fue previamente publicado en el diario *Husos. Notas al margen*, en 2006, como texto en prosa poética. En su reedición en *La herida en la lengua,* el texto sufre ligeros cambios: algunos párrafos prosísticos se descoyuntan para ser versificados y aparecen en forma escalonada. Visiblemente, se ha querido plasmar gráficamente el «balbuceo», palabra que se repite seis veces en el poema entero y cuyo plural sirve de título y de hilo conductor a la sección.

BALBUCEOS Y HERIDAS COLECTIVAS

En el resto de textos de la sección «Balbuceos», se habla preferentemente de heridas colectivas causadas por la persecución, las hambrunas y el genocidio; heridas todas que se suman a las existenciales de la voz poética maillardiana. Se trata, por lo tanto, de expresar lo que sobrepasa la realidad, lo indecible, y para ello se vuelve a poner en evidencia las limitaciones del lenguaje con la ayuda del lenguaje mismo, haciendo uso de la intertextualidad y de la intratextualidad. De este modo, en el poema «Recluido en un torreón a las orillas del río Neckar», se cita a Paul Celan al transcribir parte del poema «Tubinga. Enero», dedicado a Friedrich Hölderlin, y se introduce la expresión

[18] *Ibidem*., p. 162-163. Este poema fue publicado anteriormente en uno de sus diarios: Husos. Notas al margen, Pretextos, Valencia, 2006 p. 20-21.

«*pallaksch*, *pallaksch*», esto es, las palabras que balbuceaba el poeta homenajeado al final de su vida, en el torreón de Tubinga. El balbucir de Hölderlin ilustra la reacción de cualquier sabio ante realidades innombrables como el exterminio judío, mencionado al final del primer párrafo del texto. A partir de ahí, la voz poética constata que lamentablemente el holocausto no fue el único genocidio, pues la historia de la humanidad es «la historia de un crimen» por eso, a continuación, procede a la enumeración de otros genocidios del siglo XX, en Namibia, Armenia, Ucrania, Franja de Gaza o en España durante la Guerra Civil:

> Recluido en un torreón a las orillas del río Neckar, en los últimos años de su vida. Friedrich Hölderlin, según se cuenta, a cualquier pregunta que se le hiciese, contestaba invariablemente « *pallaksch*, *pallaksch* », una expresión con la que se remeda el balbuceo de los niños pequeños. Celan alude a ello en el poema «Tubinga. Enero»: *Si viniera, / si viniera un hombre*, */ si viniera un hombre al mundo*, *hoy*, *con / la barba de luz de / los patriarcas*: */ debería / si hablara de este / tiempo*, */ debería / sólo balbucir y balbucir*, */ siempre– / siempre– / asíasí*. («Pallaksch, Pallaksch») Era un mes de enero cuando los altos mandos de las SS se reunieron en Tubinga para decretar el exterminio del pueblo judío. Hay épocas, en efecto, en que la boca de un sabio no podría sino balbucir. Pero
> ¿y en qué época no? ¿La historia de la humanidad no es acaso toda entera, desde sus inicios, la historia de un crimen? Las naciones europeas no cesan de recordarse mutuamente el holocausto judío, pero ¿ fue éste el único? ¿En qué ciudad se decretó el genocidio de Namibia (1904-1908)? ¿En qué mes el de Armenia (1915-1923), el de Ucrania (1929), el de España (1939-1975), el de la Franja de Gaza? ¿Lo recordamos?[19]

La escalofriante enumeración continúa en los siguientes párrafos, pero esta vez no se precisan fechas sino que se cuentan los miles o millones de masacrados vietnamitas, camboyanos, kurdos, serbios, argelinos, haitianos, tutsis y hutus, guatemaltecos, libaneses y palestinos. La voz poética quiere, por una parte, denunciar la «[...] implicación di- / recta o indirecta de los gobiernos de Occidente [...]», es decir, las repercusiones de la colonización y, por otra parte, el efecto paradójico de alejamiento y de disminución del dolor que producen en nosotros las cifras *espectaculares* de masacrados:

> ¿los recordamos?
> Y aunque así fuese, ¿nos sentiríamos concernidos? Cuanta

[19] La herida en la lengua, *op. cit*. p. 147-148.

más alta sea la cifra más espectacular será el suceso y, por
lo tanto, menos habrá de implicarnos: el dolor siempre acu-
de en singular. Sumamos y redondeamos como para ajustar
la tasa de sufrimiento. [20]

SENTIMIENTOS DEL DOLOR INDIVIDUAL Y COLECTIVO

En el mismo poema, la voz poética maillardiana afirma que la única forma de expresar y de sentirse concernido por estas masacres es identificarse con el ser individual, pues «el dolor siempre acu- / de en singular» y, después de todo, se pregunta si «cada uno de los seres que padecen, ¿no será siempre el mis- / mo, una y otra vez, infinitamente?[21]». Esta universalización de lo individual justifica el abundante uso de la intertextualidad en el poema, así como el de la intratextualidad, como comprobaremos más adelante.

En ocasiones, quien expresa ese dolor compartido por todos en el poema puede ser un ente imaginario (proyección de la voz poética con tintes quizá feministas), como sucede en la adaptación del texto de Paul Celan, «Recluido en un torreón a las orillas del río Neckar». En este texto, el atributo masculino de la «barba de luz» del sabio patriarca se transforma en una alusión a la tierra y a la fertilidad gracias a la imagen de la «espiga de luz» que, en nuestra época, portaría una sabia matriarca imaginada, quien igualmente sólo debería balbucir ante el horror actual:

Ahora, cuando todo es aquí, irremediablemente aquí y aho-
ra, ante la permisión del horror yo digo:
Si viniera,
si una mujer viniera, ahora,
si una mujer viniera al mundo con
la espiga de luz de
las matriarcas: debería
si hablara de este
tiempo
debería
tan sólo balbucir, balbucir
y así tal vez
tal vez así
asíasí
tal vez[22]

[20] *Ibidem*., p. 148-149.
[21] *Ibidem*., p. 149.
[22] *Ibidem*.

La manera más efectiva de implicar al lector en este dolor indecible es entonces la vuelta a la individualidad de un «yo» que expresa y comparte su subjetividad, lejos del frío concepto y de las abstracciones.

RECURSOS LITERARIOS PARA EXPRESAR LO IN-DECIBLE

La escritora, como ella misma declara, no hace más que proceder «por asociación y contigüidad[23]». Es lo que sucede en el poema «Sobre el puente Mirabeau» donde lo que se asocia son las dolorosas historias personales de varios personajes célebres. Por ejemplo, el ya citado sabio Friedrich Hölderlin, que sólo supo «balbucear» ante el horror desde su locura; o Paul Celan, quien decidió suicidarse en abril de 1970 en París. Estos nombres aparecen junto a otros de personas menos conocidas que fueron asesinadas por defender a los otros seres humanos desvalidos, como Ken Saro-Wiwa, ahorcado en defensa del pueblo ogoni en 1995, o Susana Chávez, defensora de las mujeres de Ciudad Juárez, asesinada en su misma ciudad en enero de 2011. Nótese que dichos nombres aparecen a modo de horrores individualizados después de la evocación de atrocidades y desastres colectivos como los de las alambradas de los campos nazis, el exterminio de las tribus africanas o la contaminación con plomo y mercurio de las costas de Ghana, de Benín y de Liberia. Esta desbordante y angustiosa yuxtaposición de horrores individuales y colectivos culmina, al final del poema, con las palabras de Hölderlin, el único lenguaje articulado que el ser humano puede emitir ante tanta desmesura: «Pallasksch. Pallasksh».

Sin embargo, el recurso a la asociación y a la contigüidad no se agota en estos ejemplos. La imagen metafórica del mes de enero, verbigracia, actúa asimismo como elemento intertextual en los textos «Recluido en un torreón» y en «Sobre el puente Mirabeau». Así, en ambos textos la figura de Hölderlin en su torreón sobre el río Neckar en enero permite *sincronizar* con la tragedia de Paul Celan y con la cita de su poema «Tubinga. Enero». Las asociaciones que realiza la voz poética a partir de la evocación del mes de enero, empero, siguen operando y entrelazando épocas y textos para volver a recordarnos el holocausto hacia el final del primer párrafo de «Recluido en un torreón»:

> Era
> un mes de enero cuando los altos mandos de las SS se reu-
> nieron en Tubinga para decretar el exterminio del pueblo
> judío. [24]

Es necesario añadir asimismo que en «Sobre el puente Mirabeau», la voz maillardiana nos precisa que el asesinato de Susana Chávez se produjo «En el mes de enero del año 2011 fue asesi- / nada en Ciudad Juárez. Estamos pues en otra ciudad, en otra época,

[23] Ver nota 3.

[24] La herida en la lengua, *op. cit.*, p. 147.

[25] *Ibidem*., p. 152.

pero el mes de enero resulta igual de gélido por la maldad del ser humano que reduce a *nada* al otro (nótese el juego de palabras: «asesi- / nada»).

Además de estas sincronizaciones asociativas, se producen también en el espacio poemático mezclas entre poesía y otros géneros como la crónica y el diario. En algunos textos, aunque no sea una práctica totalmente innovadora, la combinación de la descripción cronística o diarística de la realidad con la imaginación poética puede alcanzar resultados sorprendentes. En «¿Que qué pasó?», sin ir más lejos, la transcripción del relato de la superviviente de un genocidio empieza suscitando la compasión en el lector por su tremenda ingenuidad y, ante todo, por su generosidad. Sólo la sucinta nota aclaratoria entre paréntesis (desgajada del relato-poema) logra contener la emoción mediante la distanciadora objetividad:

> ¿Que qué pasó? Señora, eso aquí nadie lo pregunta.
> El diablo se escapó y anduvo por los poblados.
> Durante cien días anduvo entre nosotros con
> el machete afilado.
> No, Señora, aquí nadie pregunta.
> Quién no aprende a perdonar
> no tendrá paz dentro de sí.
> (le respondió a la periodista la
> superviviente de un genocidio). [25]

Otro ejemplo de combinación de crónica o diario y de imaginación nos lo ofrece «A los campos provisionales», precedido de «El campo de Kobe», donde se enumeran más de veinte campos de refugiados de todo el mundo y se denuncia la indiferencia de Europa ensimismada en su malogrado sueño. De hecho, la lectura de «El campo de Kobe» intensifica emocionalmente el sentido de «A los campos provisionales», texto donde, al final, se introducen grandes dosis de subjetividad:

> El campo de Kobe, al sudeste de Etiopía.
> Los campos saharauis de Tinduf.
> Los campos de Saklepeha, en Liberia.
> Los campos de Bahai, Ereba, Guerida, Forshana, Goz-
> Beida y Nigrana, Djabal y Goz Amer, en el Chad.
> Los campos de Kibati, Bulenbgo, Buhimba y
> Mugunga, en la República congoleña. Los de Mweso y
> Masisi.
> El campo somalí de Dadaab, al nordeste de Kenia. Los
> de Hagadera, Ifo, Dagahale, en su frontera.
> El campo de Domeez, en el Kurdistán iraquí.
> El campo sirio de Za'atari, en Jordania. El de

[25] *Ibidem*., p. 159.

Muraiyeb al Fohud y el de Anmar al Hmud.
La Franja de Gaza.
Mientras tanto Europa, la esclarecida Europa,
Duerme como aquel monje su sueño de
trescientos años oyendo cantar a un pájaro.
Otros pájaros, oscuros, habrán de despertarla. [26]

En cuanto al poema «A los campos provisionales», observamos que en la primera parte se denuncia de forma muy general la violencia que empuja a los refugiados a los guetos pero, a continuación, se introduce una historia personalizada que apela directamente al corazón del lector. En esta estrofa, la locutora contempla desde fuera («Yo pasaba en un coche») la siguiente conmovedora escena: gracias a algo tan simple como la ingenua sonrisa de su hija, un padre olvida por unos momentos las condiciones infrahumanas del campo de refugiados donde malviven. Las llamas de la fogata son aquí menos intensas que las llamas de amor paterno en la mirada del adulto:

A los campos provisionales de Chhattisgarh, de Bhairam-
garh, de Gedam, de Bijapur no se llega huyendo de otra
gente, sino empujado con violencia por la propia para que
no se estorbe o se entorpezca el beneficio de unos cuantos.
Desiertos de piedra estéril a cambio de las tierras confisca-
das, de los que si se sale será para acabar en otros guetos:
zhopadpatti, *shanty towns*, *slums*, *bustees*, poblados de
detritus y hojalata que atraviesan las ciudades bordeando
las vías de los trenes, zona franca de miseria de la que no
se escapa.
Vi una fogata. Y a una niña oscura en brazos de su padre.
Ella le sonreía mientras él la miraba. Y las llamas ardían
más rojas y más vivas en los ojos del padre que en la propia
hoguera. Yo pasaba en un coche. [27]

En este caso, la voz poética nos pinta algo in-decible desde el punto de vista puramente emocional y, a la par, denuncia las condiciones vergonzosamente inhumanas de este gueto que representa a todos los guetos. Gracias al artificio retórico, el distanciamiento del locutor que sólo «[Yo] pasaba en un coche» desaparece automáticamente en esa hipérbole que concentra subjetiva cercanía y humanidad.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En *La herida en la lengua*, la voz poética de Chantal Maillard logra, en muchos momentos, sugerir y transmitir la hondura de lo indecible al lector; lo hace sin incurrir

[26] *Ibidem*., p. 165.

[27] *Ibidem*., p. 167.

en patetismos o sentimentalismos y sin quedar del todo atrapada en ideologías y posturas más o menos politizadas que asoman en algunos versos. Acaso la voz maillardiana resulte más interesante e innovadora cuando se adentra en el «yo» (el «mí» urdido o perdido entre los pliegues) para deconstruirlo. Nótese que tanto la exploración del «mí» evanescente como la del inefable abismo de la nada que habita el ser humano son temas que ya encontrábamos en sus primeros poemarios, diarios e incluso ensayos. *La herida en la lengua* puede considerarse como una continuación de esos «balbuceos» versales o prosísticos que pretenden superar la incapacidad del decir cuando la realidad se ve desbordada y ya no valen los conceptos hueros.

Dicho esto, es de notar ciertas contradicciones subyacentes en los textos de *La herida en la lengua*, por ejemplo, llama la atención en ellos ese anclaje en lo concreto, esto es, en la experiencia vital y subjetiva del «yo» como condición inexcusable para ser objeto de exploración en el espacio poemático. Pese a su naturaleza *ilusoria*, el sujeto poemático resulta necesario para comunicar lo indecible subjetivo y conectar de algún modo con el «yo» lector, a quien se le permite proyectar su propia subjetividad y vivencias de lo difícilmente decible. Esta naturaleza inaprensible del «mí» se ve reflejada en el texto mediante recursos como la interrupción del discurso previsible y lógico con rupturas o dislocaciones sintácticas producidas por la disposición recurrente de los espacios en blanco (equivalentes a silencios) y otras técnicas tipográficas vanguardistas. Lo inesperado del lenguaje propicia así el acercamiento a lo difuso y misterioso que no cabe en los conceptos comunes falseados y vaciados. Sin embargo, es necesario aclarar que esos mismos conceptos abstractos tan repudiados, al fin y al cabo, no están del todo ausentes de los textos puesto que muchos versos están basados en lo intelectual y podrían ser calificados de sentenciosos. Esta paradoja, empero, es resuelta con habilidad al utilizar esos conceptos abstractos (compartidos por la «comunidad») con la intención de volver a conectarlos con la vida y forzarlos a decir lo indecible. En resumidas cuentas, la voz poética maillardiana utiliza instrumentos imperfectos como los conceptos abstractos de una lengua fosilizada llena de trampantojos para debatirse dentro de ese «cuadrilátero» donde los límites lindan con el dolor sin forma ni fondo –ya sea éste individual o colectivo– o para aproximarse a ese otro abismo del vacío meditativo.

L'ecriture de l'implicite de benjamín prado
Contre les mensonges de l'histoire

Carole VINALS

Université Lille CECILLE

ABSTRACT

The heroe of Benjamin Prado's novels *Mala gente que camina, Operación Gladio* and *Ajuste de cuentas* is named Juan Urbano and is a modest teacher involved in cases conected with spanish recent history such as stolen kids, lies of the Spanish transition to democratie or economic and political scandals. The implicit is a way of preserving the aesthetic dimension. The implicit reminds us that truth is always a mystery, in particular in cultures where tacit knowledge runs society. The importance of implicit awakens melancholie which reminds us of the imperfection of human beings.

Keywords: Benjamín Prado novels; writting and commitment; Historic Memory Spain; implicit and aesthetic; melancholy

RESUMEN

Las novelas de Benjamín Prado *Mala gente que camina, Operación Gladio* y *Ajuste de cuentas* tienen como protagonista el modesto profesor de instituto Juan Urbano. En esta trilogía el autor desvela aspectos a menudo silenciados de la historia española reciente (los niños robados, las mentiras de la Transición, los escándalos de la corrupción…), pero sin renunciar a sus exigencias estéticas gracias a la utilización de lo implícito. Lo implícito se encuentra ligado a la cultura de la Omerta y a una verdad indecible. Lo implícito desemboca también en un sentimiento de melancolía revelando la incompletud de lo humano y la imperfección humana.

Palabras clave: Benjamín Prado novelas; escritura y compromiso; Memoria Histórica España; lo implícito y lo estético; melancolía

RÉSUMÉ

Les romans de Prado *Mala gente que camina, Operación Gladio* et *Ajuste de cuentas* mettent en scène le modeste professeur Juan Urbano qui dévoile des pans cachés de l'histoire espagnole. Benjamín Prado, malgré un engagement affirmé, ne renonce pas pour autant à la dimension esthétique de son écriture. L'implicite, chez lui, doit être mis en lien avec la culture de l'Omerta et l'écart esthétique. La vérité étant difficile, voire impossible à atteindre, seul l'implicite permet de nous en approcher et l'écriture de Prado, basée sur un socle moral, est dénonciation de mensonge nuancée par le rôle dévolu à l'implicite. Mais l'implicite dans cette trilogie débouche aussi sur un sentiment prégnant de mélancolie nous renvoyant en effet au sentiment habituel de notre imperfection.

Mots-clefs : Benjamín Prado romans ; écriture engagée ; Mémoire Historique espagnole ; l'implicite et l'esthétique ; mélancolie

Selon Lalande, « proprement est implicite ce qui est impliqué par ce qu'on énonce, mais qui n'est pas lui-même énoncé expressément »[1]. L'implicite suppose donc un lien entre ce qui est dit et ce qui ne l'est pas : « on dit qu'un objet de connaissance en implique un autre, si le second résulte nécessairement du premier, c'est-à-dire si le premier étant posé, le second est posé par là même avec la même valeur et aux mêmes conditions que celui-ci »[2]. Il y a donc une relation nécessaire entre le posé et le sus-posé. L'implicite est, par conséquent, souvent aussi clair que l'explicite, et parfois plus encore.

Or, la trilogie (*Mala gente que camina*, 2006 ; *Operación Gladio* 2011 et *Ajuste de cuentas* 2013) de Benjamín Prado (né à Madrid en 1961) illustre précisément les différents sens que l'on peut donner à l'implicite. Ces romans supposent en effet l'intervention du lecteur ainsi que la présence d'un horizon d'attente commun. Déjà, pour Kerbrat-Orecchioni[3], les seules formes de l'implicite sont la présupposition et le sous-entendu. Mais l'implicite est aussi ce qui est plié, entortillé, ce qui est entrelacé, le compliqué et également l'obscur qui nous renvoie à la dimension esthétique de l'écriture. De plus, l'implicite, en dehors de l'écart esthétique, suppose aussi le sentiment d'un manque ne pouvant être comblé[4] que partagent bon nombre de personnages de Prado.

Nous allons voir comment en particulier *Operación Gladio* met en scène le modeste professeur Juan Urbano qui, à travers des intrigues renvoyant au roman à suspens, dévoile des pans cachés de l'histoire espagnole sans renoncer pour autant à la dimension esthétique d'une écriture au cœur de laquelle l'implicite joue un rôle particulièrement significatif. L'implicite permet en effet d'aviver la curiosité du lecteur et doit être mis en lien d'une part avec la culture de l'Omerta, d'autre part avec la notion d'écart esthétique.

LE MYSTÈRE ET LE NON-DIT COMME MOTEURS DE LA TRAME

L'implicite comme moteur de l'enquête

Aujourd'hui, le public se tourne de plus en plus difficilement vers l'écrit et pour susciter son intérêt, le lecteur a besoin d'un suspens, d'être mis en état de recherche d'un savoir ou d'une vérité. Le roman policier est donc devenu un genre incontournable. L'implicite permet d'aviver la curiosité du lecteur, de faire appel à son intelligence en le rendant actif. Chez Prado, l'implicite peut en effet s'entendre au sens de curiosité : elle maintient l'attention du lecteur éveillée, l'obligeant à tendre vers l'explicite. Dans la

[1] Dictionnaire technique et critique de la philosophie, Paris, PUF, 1968, p. 481.

[2] *Ibid.*, p. 482.

[3] L'implicite, Paris, Armand Colin, 1986.

[4] Cf. « La monovalence de la négation et l'hypothèse de " complétude " », dans Linx, 5 (hors-série), 1994.

trilogie de Prado, à travers le personnage principal, le lecteur s'interroge constamment et accompagne Juan Urbano dans sa quête de vérité à travers une forêt de non-dits et de silences suggestifs.

Au lieu de donner du sens au mystère, dans cette trilogie, le narrateur fait ainsi en sorte que la vérité s'obscurcisse, qu'elle semble hors d'atteinte, ce qui ne fait qu'exaspérer davantage la curiosité du lecteur à la recherche d'éclaircissements. Prado étend et développe cette impossibilité de savoir, laissant planer l'implicite jusqu'à la non-conclusion de l'enquête. La trame se tisse autour de l'omniprésence de l'implicite. En effet, « Le mystère n'est rien d'autre que l'absence de récit du crime, et c'est cette absence qui à la fois appelle et permet le déroulement du récit de l'enquête »[5]. L'implicite est le moteur du récit et c'est parce qu'il y a non-dit que la trame progresse. L'implicite se trouve donc étroitement lié à la curiosité qui implique « diagnostique »[6] : il y a une incertitude, mais elle concerne le passé. L'enquête d'Alicia et sa quête de vérité reposent sur une intuition : « empezó a intuir según avanzaba su investigación y ciertas preguntas incómodas empezaban a llevarle la contraria a la verdad oficial »[7]. Intuition et quête de vérité s'opposent à la vérité officielle qui, du fait même d'être ainsi nommée, suggère un sus-posé. Dans *Operación Gladio,* Alicia donne sa définition du bon travail de journaliste : « un buen periodista no tiene que orquestar las cosas, sino oír su sonido y silbárselo a sus lectores. Nada más que eso »[8]. Il s'agit à la fois d'être capable de saisir l'insaisissable et de le suggérer à demi-mot aux lecteurs chargés d'interpréter le message implicite. Dans *Operación Gladio* comme dans les autres romans de Prado, il s'agit moins de dire que de laisser entendre.

LE SILENCE ET LE NON-DIT

Or le silence, dans la vie politique espagnole ou dans la vie de couple des personnages, est dangereux et mortifère sur le long terme : « su relación se había llenado de puertas cerradas y de temas prohibidos »[9]. Il y a une peur de dire dans le couple, et dans la société, car la parole, l'explicite, représente un danger. Dire sans dire, dire sans en avoir l'air, permet de se protéger, sans pour autant renoncer à l'authenticité. Le paradoxe est là. Le silence est censé éviter les problèmes, or, c'est tout le contraire qui se produit : Le silence, lorsqu'il consiste à cacher systématiquement ses sentiments à l'autre, et en particulier à l'autre proche, devient destructeur. Le silence et le non-dit sont essentiels en politique, mais aussi dans la vie privée. Les rapports familiaux, les rapports de couple, sont pétris de silences et de non-dits. Barbara la juge et son mari sont un couple qui fonctionne sur le non-dit : « nunca se lo había dicho y nunca se lo diría, pero le

[5] U. Eisenzweig, Le récit impossible, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 98.

[6] R. Baroni, La tension narrative. Suspens, curiosité et Surprise, Paris, Ed. du Seuil, 2007.

[7] Operación Gladio, Barcelone, Anagrama, 2011, p. 11.

[8] *Ibid.*, p. 15.

[9] *Ibid.*

encantaba que hiciera esas cosas »[10]. Tous deux forment un couple solide précisément parce qu'ils évitent certains sujets et que le silence cimente leur union. Mónica Grande ne parle pas non plus avec son compagnon, et les deux amies (ne faudrait-il pas plutôt parler de relations ?) ne parlent pas non plus, ou du moins ne parlent-elles pas des choses qui leur importent le plus. Dans *Operación Gladio*, le silence est partout et il laisse entendre ce qui ne peut être explicite. Barbara ne dit pas à Monica que c'est elle qui est chargée de donner l'autorisation d'ouvrir ou non la fosse. Lorsque cette dernière l'apprend, elle est profondément blessée, même si elle s'efforce de ne pas le montrer : « lo único que estaba haciendo ruido en la cabeza de Mónica era que Bárbara no le hubiese dicho una palabra de aquello »[11]. Lorsque Juan Urbano réfléchit sur son couple dans *Operación Gladio*, il use d'un adage pour résumer le silence qui s'est creusé entre eux : « hace ya mucho tiempo que ya no nos conocemos »[12]. En effet, le silence peut aussi devenir destructeur. La non-formulation des tensions latentes débouche sur la rupture. La connaissance entre deux êtres passe par la communication et les mots.

LA QUÊTE DE LA PAROLE

La compagne de Juan est devenue une inconnue pour lui. Malgré cela, et peut-être pour cela même, lorsqu'elle viendra à disparaître, il s'acharnera à percer le mystère, bravant bien des dangers pour cela. Le silence est donc parfois ouverture vers la vérité, indice d'une quête qui commence. Face au mystérieux silence d'Alicia, Juan laisse des messages sur le répondeur sans obtenir de réponse et échaffaude beaucoup d'hypothèses : panne ou vol de portable, plus de batterie . Mais il imagine aussi le pire : coma, accident... L'implicite et le non-dit sont inquiétants, dangereux.

Le silence est en effet un thème récurrent dans les romans de Prado. Rien de plus bruyant que le silence : « el silencio era una lupa que aumentaba el tamaño de los sonidos »[13]. Et pourtant, la parole est essentielle, elle « nous accompagne presque à chaque instant, et même le silence, devenu si rare dans les sociétés modernes, prend son sens par rapport à elle »[14]. Et cependant, malgré cela, le secret est constitutif de l'identité : « Au cœur de chaque personne, se trouve un élément de non communication qui est sacré »[15]. Les rapports humains sont le plus souvent constitués d'une part d'implicite qu'il ne convient pas de mettre à jour Dans le secret, il y a en effet une dynamique contradictoire dans laquelle le désir de dévoilement entre en conflit avec le désir de cacher. Le secret dit le cloisonnement intime, il est ce sur quoi se fonde le sujet. Le

[10] *Ibid.*, p. 52.

[11] *Ibid.*, p. 55.

[12] *Ibid.*, p. 184.

[13] *Ibid.*, p. 195.

[14] P. Breton, Eloge de la parole, Paris, La Découverte, 2003, p. 15.

[15] D. Winnicott, « De la communication et de la non-communication », dans Processus de maturation chez l'enfant, PB Payot, 1970.

secret est donc fabriqué par le signifiant, comme l'implicite est fabriqué par l'explicite. Dans *Operación Gladio*, le silence fait énormément de bruit, il éveille des résonnances intérieurs que rien ne peut faire taire.

Mais, si l'implicite est positif dans la mesure où il permet de susciter la curiosité et de faire avancer le récit, il peut aussi se révéler négatif lorsqu'il occulte le passé et pèse sur la vie des citoyens.

L'IMPLICITE CONTRE LA CULTURE DE L'OMERTA

L'implicite pour analyser la société

Peu après la parution d'*Ajuste de cuentas*, l'auteur avait annoncé son intention d'écrire dix tomes afin de rendre compte de la réalité espagnole sous ses différentes facettes à travers les expériences d'un homme ordinaire, de ceux que l'on remarque à peine, et qui pourtant serait chargé de découvrir des vérités cachées mettant à jour les aspects les moins glorieux de la société. Prado cite comme modèle Balzac et la littérature réaliste, car, comme l'a souligné Philippe Dufour, « le réalisme pense son temps, contre son temps », et c'est précisément le cas de Prado. Ce dernier dévoile les dessous de l'histoire, rappelle l'existence des enfants volés, évoque une transition mythifiée, et il dénonce la corruption et les affaires

> La idea es hacer eso que decía Balzac de que la novela es la historia privada de los países. Una novela debe aspirar no tanto a contar acontecimientos históricos sino a analizar los efectos que estos tienen en las personas normales. Probablemente antes escribía más para mí y ahora escribo para todo el mundo.[16]

La trilogie de Prado serait donc l'histoire privée de l'Espagne, c'est-à-dire, celle de la société et de ses travers du point de vue des émotions des citoyens ordinaires. L'écriture de Prado s'affirme donc comme une écriture sociale et collective, une écriture de l'indignation morale qui a gagné l'Espagne après les ravages de la crise économique, cherchant à briser le silence. Et c'est par le truchement de l'implicite que ces romans vont atteindre un but aussi esthétique qu'éthique : faire réfléchir le lecteur sur les silences de l'histoire espagnole. Aujourd'hui encore, sous certains aspects, la culture espagnole reste une culture de l'Omerta, au sein de laquelle beaucoup de gens sont convaincus que certaines vérités ne gagnent pas à être dites. Dufour souligne la variété des « écritures réalistes » qui toutes visent à donner une représentations des secrets qui se nichent au sein même de la réalité la plus banale et la plus quotidienne, c'est ce qu'il appelle le « miroir fêlé » : « le réalisme n'est pas représentation de la réalité, mais déni de cette réalité »[17], ce que crée le romancier, c'est une image stylisée. L'écriture de Prado,

[16] Santiago Velazquez, Hufftington Post, 24/10/2013, [http://www.huffingtonpost.es/santiago-velazquez/benjamin-prado-un-ajuste-_b_4129537.html, date de dernière consultation: 15 décembre 2015].

[17] Le réalisme de Balzac à Proust, Paris, PUF, 1998, p. 135-138.

et ce par le truchement de l'implicite, ne représente pas l'apparence du réel, ce qui en est immédiatement perceptible, mais la réalité la plus difficile à saisir, et ce dans sa part d'irreprésentable. L'implicite est donc ce qui permet de faire deviner des présences d'autant plus réelles qu'elles ne peuvent affleurer à la surface du monde.

Les enquêtes de Juan Urbano sont en effet des enquêtes sur le passé espagnol de la dictature (*Mala gente que camina*), les zones d'ombre de la Transition (*Operación Gladio*) et les causes de la crise économique (*Ajuste de cuentas).* Dans toutes ces histoires, c'est dans le passé qu'il faut chercher les causes des maux présents et le message implicite de l'auteur est qu'il importe de rechercher les vérités cachées, d'interroger les non-dits. Le roman *Operación Gladio* s'ouvre d'ailleurs sur un vers d'Aragon : « Tal vez yo sea el hombre que vuelve de tu olvido ». Le « peut-être » et l'utilisation du subjonctif soulignent le fait que nous nous trouvons dans le domaine de l'insaisissable, du doute, de l'incertitude. Le lecteur doit reconstruire un passé espagnol problématique, car plein d'énigmes et de secrets.

Mala gente que camina est un roman qui aborde un thème douloureux et difficile, celui des enfants volés. Lors de sa parution en 2006, Prado avait été accusé par certains journaux d'avoir inventé cette histoire de toutes pièces. Ce roman pourrait donc illustrer la théorie selon laquelle c'est le plus souvent la fiction qui est chargée de dévoiler un réel occulté. Dans un livre récent, Olivier Caïra[18] montre que fiction et réalité ne s'opposent pas. Selon Caïra, il existe deux types de communication, celle qui relèverait du « documentaire » et une autre qu'il qualifie de « fictionnelle ». Un message serait fictionnel lorsqu'il s'accompagne de l'instruction « inutile de chercher à vérifier ». Mais, en fait, les limites entre fiction et document sont poreuses. Dans ces trois romans, l'auteur s'appuie sur une documentation solide. Pourtant, des zones d'ombres demeurent concernant bien des aspects. La fiction avec son pouvoir de suggestion va permettre de dire sans dire.

L'IMPLICITE COMME INDICE

Dans *Operación Gladio,* le lecteur suit les pas de la journaliste Alicia dans sa quête de vérité. Les entretiens qu'elle a menés avec des personnes appartenant au monde politique sont imprégnés de non-dits. C'est le cas de celui que lui a accordé Juan Garcés : « Una tiene la sensación de que este hombre calla muchas cosas [ ] en parte gracias a sus silencios, que en esta profesión siempre deben entenderse como rastros a seguir, va a terminar por averiguarlas »[19].

Le silence est fréquent en politique, mais pour la journaliste, il est révélateur, c'est même un indice qui la conduira vers une autre dimension du réel, celle qui relève

[18] O. Caïra, Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs, Paris, EHESS, 2011.

[19] Operación Gladio, *op. cit*., p. 97.

de l'implicite, et qui lui permettra de faire de nombreuses découvertes. Les réflexions d'Alicia lorsqu'elle quitte le juge italien résument parfaitement l'impression d'ensemble : « regresó al hotel con la sensación de que en este mundo no hay nada más difícil que saber la verdad, porque los que la escriben son los dueños de las mentiras »[20]. Les silences sont multiples dans les romans de Prado, ils se déclinent à différents niveaux. Alicia a choisi de se former au décryptage des attitudes physiques qui constituent d'ailleurs l'essentiel de la communication, afin de comprendre ce qui se trouve au-delà des mots. Elle s'entraine à analyser et détecter ce qui est de l'ordre du non-verbal. Si les paroles mentent, le silence est, dans ce roman, particulièrement éloquent et révélateur. L'implicite est à décrypter dans chaque geste, chaque mimique qui nous échappe. Or Prado cherche précisément à transcrire ce qui est impossible à dire. La littérature sert à faire entendre des vérités désagréables, et Prado ouvre son lecteur au point de vue des autres, de tous les autres : la juge, le pouvoir institutionnel, les familles… Mais Alicia ne peut écrire tout ce qu'elle voudrait : « escribió solo para sí misma esa frase desafiante, que no pedía publicar en el periódico »[21]. L'affaire Aldo Moro est évoquée à travers l'entretien avec le juge Pier Lugi Baresi à Florence : « esas manzanas de las que usted habla además de estar envenenadas eran invisibles y muy ambiguas »[22], dit Alicia au juge antimafia. C'est cette culture de l'Omerta que le juge, qui craint pour sa vie et est constamment menacé par la mafia, dénonce : « nuestro propio gobierno también mantuvo en esos años las puertas cerradas para los jueces y abiertas para los criminales, y la mayoría de los incriminados en las diferentes acciones de la red Gladio fueron encubiertos y se han mantenido tan fuera de la ley como a salvo de ella »[23]. Les ennuis rencontrés par les juges en Italie rappellent des situations identiques en Espagne.

La culture espagnole de l'Omerta apparaît explicitement : « estaba entrando en un territorio vedado, en el que imperaba la ley de las verdades oficiales, y las mentiras pactadas »[24]. L'implicite est également ce qui permet d'échapper au danger, de dire sans avoir l'air de dire, de sauvegarder un semblant de liberté au sein d'une dictature. Ou bien de ne pas trop s'exposer, car, même dans une démocratie, il existe des zones d'ombre, des territoires trop dangereux pour être nommés explicitement. Il importe donc de savoir contourner.

L'IMPLICITE POUR EXPRIMER LA MÉLANCOLIE

L'implicite est d'autant plus important qu'il permet d'aborder le thème de la disparition, car le vide est par définition impossible à dire. Comment parler de ce qui est impos-

[20] *Ibid.*, p. 166.

[21] Operación Gladio, *op. cit.*, p. 97.

[22] *Ibid.*

[23] Operación Gladio, *op. cit.*, p. 165.

[24] Operación Gladio, *op. cit.*, p. 98.

sible à saisir autrement qu'en laissant entendre qu'il y a quelque chose de confusément obscur ? Le thème de la disparition des traces est récurrent :

> Había leído una novela del escritor argentino Tomás Eloy Martínez en la que los militares golpistas obligaban a un cartógrafo a tergiversar el mapa de su país haciendo desaparecer de él una zona en la que, obviamente, debían de estar enterradas las víctimas de la represión. Salvando todas las distancias, ¿nosotras escondíamos algo similar en el patio trasero de nuestra democracia? ¿Cómo es que una historia que a grandes rasgos parecía tan clara se llenaba de sombras tan lúgubres cuando te acercabas a ella? [25]

L'implicite permet de montrer cette arrière-cour dans laquelle on ne pénètre jamais. Il est à rapprocher de l'obscur et l'écriture de l'implicite consiste à manier le clair-obscur comme dans la peinture baroque. La présence du non-dit apparaît déjà dans les titres des articles d'Alicia : « Alfonso Llamas: La verdad no es todo lo que pasa, sino la parte que se puede contar »[26]. Il suggère qu'une bonne partie reste cachée et que ce qui est dévoilé, ne constitue qu'une partie de l'iceberg. A propos de la Transition, l'homme politique évoque des temps difficiles « que, en su opinión, es mejor no revelar »[27]. Ce que les personnalités interrogées par Alicia lui dévoilent surtout, c'est la présence de choses qui ne peuvent être dites. Elles lui font part d'un silence auquel elles se voient contraintes. La journaliste décrit ainsi son interlocuteur : « cauteloso, que habla como si pisara un terreno a punto de resquebrajarse o estableciera un perímetro cauteloso alrededor de lo que dice »[28]. Le dit et le non-dit s'imbriquent étroitement, l'un ne va pas sans l'autre et ils se délimitent mutuellement. La journaliste attribue à cet homme politique « un tono enigmático, que parece gustarle y con el que da a entender que oculta más de lo que está dispuesto a revelar »[29].

L'implicite crée des failles, des béances, et est source d'une souffrance diffuse et impossible à dire clairement. Ce sentiment de manque et d'incomplétude plonge les personnages dans un sentiment de mélancolie. Ces derniers sont hantés par des fantômes d'absence. « Ce qui hante est l'inaccessible dont on ne peut se défaire, ce qu'on ne trouve pas et qui, à cause de cela, ne se laisse pas éviter »[30]. Insaisissable, pesante et contradictoire, cette hantise est à mettre en rapport avec la présence d'un non-dit qui renvoie à l'incomplétude. L'absence, si fortement présente dans la mélancolie, a souvent pu être assimilée à la perte d'un objet cher ; et le travail de l'écriture cherche à remplacer l'objet perdu en l'inscrivant dans la mémoire. La mélancolie, issue d'un deuil qui ne peut s'achever, surgit aussi d'une quête d'unité, inhérente au moi, constitutive, mais pourtant sans objet. L'implicite permet donc de dire ce deuil sans fin, cette quête sans but, précis, cette nostalgie impossible à guérir. L'implicite permet de dire ce qu'il y a de plus profond chez tout homme.

---

[25] *Ibid.*

[26] Ibid, p. 29.

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.*, p. 29.

[29] *Ibid.*, p. 30.

[30] M. Blanchot, L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955, p. 348.

Mais, ce sentiment de mélancolie existentielle se trouve, chez Prado, ancré dans des situations concrètes. Il s'incarne dans des situations quotidiennes et banales. Dans *Ajuste de cuentas*, Prado place son personnage dans la situation de nombreux compatriotes : endetté et sur le point de perdre sa maison. Comme son personnage est fonctionnaire, il parvient à le mettre dans le besoin en inventant un congé non rémunéré et un prêt très lourd, tant et si bien qu'il est contraint de retourner habiter chez sa mère, comme bien des Espagnols. Le mal-être immatériel et insaisissable se trouve donc matérialisé par le truchement de la fiction, l'invention servant de support à la représentation de l'implicite.

L'IMPLICITE ET L'ÉCART ESTHÉTIQUE

L'implicite pour révéler l'essence

Selon Lucien Goldman, le roman est « l'histoire d'une recherche dégradée de valeurs authentiques dans un monde inauthentique »[31]. C'est précisément ce que fait Benjamin Prado. Toute grande oeuvre littéraire est l'expression d'une conscience collective « qui atteint son maximum de clarté conceptuelle ou sensible dans la conscience du penseur ou du poète »[32]. Et rien ne serait possible sans l'écriture, car tout dépend du style. Le non-dit s'appuie donc sur une parole omniprésente et essentielle. Barthes évoquait déjà l'existence dans la langue d'un contenu manifeste (explicite) et d'un contenu latent (implicite), et il y aurait un « grand style » de la littérature moderne selon Magris : « le roman moderne serait en fait l'anti-épopée du désenchantement, de la vie fragmentaire et désagrégée »[33], en contant « souvent l'histoire d'un individu à la recherche d'un sens qui n'existe pas »[34]. Cependant, le roman moderne, comme le roman noir, n'ont pas abandonné pour autant la question du sens. D'où leur tonalité mélancolique, dans les tensions entre les déchirures vécues du non-sens et la quête du sens. L'incomplétude et le non-dit confèrent cette tonalité mélancolique.

Hans Robert Jauss définit l'écart esthétique comme « l'écart entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle »[35]. L'écart esthétique, sur lequel repose l'implicite, est étroitement lié à la qualité. C'est par ce qu'il ne dit pas que l'œuvre de Prado se distingue de la littérature engagée *stricto sensu*, et c'est aussi ce qui fait sa qualité. Il use d'ailleurs du mélange de genres et de la polysémie pour délivrer un message complexe. *Mala gente que camina* possède une dimension morale, tandis que *Operación Gladio* rappelle le roman d'espionnage. Quant au titre *Ajuste de cuentas*, il évoque le roman

[31] L. Goldman, Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.

[32] L. Goldman, Le Dieu caché, Paris, Gallimard, 1964.

[33] C. Magris, L'Anneau de Clarisse - Grand style et nihilisme dans la littérature moderne, Paris, L'Esprit des Péninsules, 1984, p. 33.

[34] *Ibid.*

[35] H. R. JAUSS, Pour une esthétique de la réception, Paris, Tel Gallimard, 1990.

noir et suggère une affaire grave qui n'a pas été réglée et dont l'issue ne pourra être que tragique. Or, il ne s'agit apparemment pas d'un roman de gangsters comme le titre pourrait le suggérer, mais d'une affaire purement littéraire : un écrivain est engagé pour écrire une biographie. C'est le titre qui livre implicitement la clef et invite à imaginer une violence latente et le plus souvent silencieuse.

En effet, ce que l'implicite permet de révéler, c'est l'essence même. Le beau style, la métaphore, le détour l'implicite sont les seuls porteurs de la vérité intime. Comme l'a souligné Bourdieu, dans *Les règles de l'art. Génèse et structure de l'œuvre littéraire,* l'œuvre littéraire voile et dévoile à la fois, elle est explicite et implicite, le sociologue compare ce double mouvement à la dénégation et au refoulement. La mise en forme, l'implicite, ce que Bourdieu appelle l'euphémisme généralisé, permet de sublimer une vérité refoulée. Ce retour du refoulé serait insupportable s'il n'était contrôlé par l'écrivain. En effet, « mettre en forme, c'est aussi mettre les formes »[36], et *Mala gente que camina* peut parfois « dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique »[37]. La trilogie de Prado dit à ses lecteurs beaucoup de choses sur l'Espagne contemporaine, « mais elle le dit sur un mode tel qu'elle ne le dit pas vraiment »[38]. Dire sans dire, telle est la fonction de l'implicite. Le texte littéraire ne dévoile qu'en voilant, par le truchement de l'implicite : dans *Operación Gladio*, le narrateur nous présente toute une galerie de personnages aux points de vue souvent opposés, mais c'est sur le personnage d'Alicia qu'il se centre et l'indifférence de la juge fait l'objet d'une critique implicite. Prado est coutumier de l'aphorisme suggestif et l'ellipse va jouer un grand rôle, car la trilogie regorge de sentences telles que « La veda no es todo lo que pasa, sino la parte que se puede contar »[39]. Une vérité fondamentale se trouve ainsi résumée en quelques mots. La concision de l'aphorisme le rapproche de la notion d'implicite, car, sous-tendu par ce qui est dit, il y a ce qui ne l'est pas et résonne dans l'esprit du lecteur. L'écriture de Prado est précise tout en se jouant des silences et des sous-entendus. Le style occulte tout en dévoilant. Le message est implicite. Il s'agit d'énoncer une vérité à la fois banale et fondamentale de la manière la plus succinte possible afin que le lecteur la retienne avec facilité, qu'elle le frappe et reste gravée dans son esprit.

L'IMPLICITE ET LE REFOULÉ

Le champ sémantique du non-dit est récurrent dans *Operación Gladio*: « acusación velada »[40], « caja sin desembalar »[41], « no dice nada más »[42] Le narrateur n'hésite pas à associer le silence à des adjectifs destinés à surprendre : « sus silencios son lapida-

[36] Bourdieu, op.cit., p. 58.

[37] Bourdieu, *op. cit*., p. 59.

[38] *Ibid.*

[39] Operación Gladio, *op. cit*., p. 29.

[40] Ibid, p. 76.

[41] *Ibid.*

[42] *Ibid.*

rios »[43]. L'adjectif « lapidaire » suggère à la fois brutalité et expressivité, ce qui est tout le contraire, apparemment, du silence. On parle d'un style lapidaire mais non d'un silence lapidaire.

Les romans de Prado ne sont pas en effet des romans à thèse, et pourtant c'est un homme modeste et possédant une dimension morale qui constitue le fil conducteur de la trame. C'est à Juan Urbano que le lecteur s'identifie et ce dernier incarne la conscience citoyenne. Il se débat dans un monde de mensonge, et ce seront des textes littéraires qui permettront de dévoiler la quintessence de la vérité, « la vérité du texte lui-même qui, précisément, se définit dans sa spécificité par le fait qu'il ne dit pas ce qu'il dit comme il le dit »[44]. Telle est en effet la fonction et le rôle de l'implicite : « la forme dans laquelle s'énonce l'objectivation littéraire est sans doute ce qui permet l'émergence du réel le plus profond, le mieux caché [ ] parce qu'elle est le voile qui permet à l'auteur et au lecteur de le dissimuler et de se le dissimuler[45] ».

A travers l'implicite, la structure de la société espagnole est à la fois sublimée et refoulée. Le personnage incarne une indignation citoyenne. En effet, le Juan Urbano de Prado est inspiré du Juan Panadero de Rafael Alberti dont les coplas rappellent les aphorismes de Juan de Mairena : « Digo con Juan de Mairena : 'Prefiero la rima pobre », / esa que casi no suena' ». C'est un personnage pour lequel la simplicité est essentielle. L'expression doit être brève et précise. Nous sommes en présence d'une poétique d'écriture : « En lo que vengo a cantar, / de diez palabras a veces / sobran más de la mitad »[46]. Tous deux sont des hommes de peu, des Monsieur-Tout-Le-Monde, mais qui revendiquent leur droit à s'exprimer librement, à exercer leur citoyenneté à part entière.

Une poétique de l'implicite

Prado, dans sa trilogie, a fait sienne la poétique de Juan Panero : « Hago mis economías. / Pero mis pocas palabras, / aunque de todos, son mías ». Cette manière d'écrire rappelle celle d'Alicia dans *Operación Gladio* : « cómo podría explicarla en pocas palabras, porque ése es su trabajo, resumir, condensar, hacer que lo más grande quepa dentro de lo más pequeño »[47]. Dans l'esthétique de Juan Urbano et de Benjamin Prado, l'ellypse, la synthèse et l'aphorisme sont essentiels : il appartient au lecteur de compléter.

En effet, l'écriture et ses problèmes esthétiques et éthiques sont au cœur de ces textes. *Mala gente que camina, Operación Gladio* et *Ajuste de cuentas* abordent tous trois des problèmes liés à l'écriture. Dans *Mala gente que camina*, c'est parce qu'il travaille

[43] *Ibid.*

[44] Bourdieu, *op. cit.*, p. 59.

[45] *Ibid.*

[46] « Coplas de Juan Panadero » dans Obra completa (3 tomos), Madrid, Alianza Editorial, 1998-2002.

[47] Operación Gladio, *op. cit.*, p.11.

sur un auteur ressemblant à Carmen Laforet que Juan Urbano découvre le sort réservé aux enfants républicains. C'est le projet de livre qui le conduit vers une série de questionnements, de mises en doute du monde qui l'environne. Dans *Operación Gladio*, c'est le livre qu'écrit sa compagne Alicia qui provoque la disparition de la journaliste et entraîne Juan Urbano dans une nouvelle enquête dont le but ultime sera la rédaction d'un article resté inachevé. Dans *Ajuste de cuentas*, c'est lorsqu'on lui commande l'écriture de la biographie d'un banquier célèbre que le professeur est confronté à un grave dilemme moral. Pour vivre de son écriture, il doit pacter avec le mensonge et sa survie matérielle dépend de sa vénalité : il est cerné de dettes, de traites à payer de tous les côtés et sa situation renvoie à celle de bien des Espagnols. Dans ce livre, Urbano hésite entre le livre à achever et des nouvelles qu'il est en train de rédiger. Son personnage étant plongé dans un cruel dilemme, ce sera Prado lui-même qui va écrire et publier les nouvelles de celui qu'il a créé sous le titre *¿Qué escondes en la mano?*Ainsi l'auteur lui-même semble débordé par un personnage par lui créé. C'est l'écriture qui s'est rendue maîtresse de l'intrigue. Chez Prado, l'aphorisme est une arme qui permet en effet de dévoiler sans la dire une vérité inexprimable.

Ce que la trilogie de Prado permet de saisir, c'est l'importance de l'écriture à qui est confiée la tâche de dévoiler une vérité qui ne peut être exprimée explicitement. L'engagement de Prado en tant qu'écrivain est effectif seulement dans la mesure où il est pleinement littéraire. C'est le style qui lui donne son efficacité. Un romancier, s'il souhaite délivrer un message doit être pleinement engagé dans l'écriture. Elle seule lui permet, par le truchement de l'implicite, de dévoiler ce qui est de l'ordre de l'insaisissable.

CONCLUSION

> Ce qui sous-tend l'écriture de Prado, ce qui en constitue le moteur, c'est l'indignation morale, car, comme le rappelle Stéphane Hessel :
>
> La pire des attitudes est l'indifférence, dire 'je n'y peux rien, je me débrouille'. En vous comportant ainsi, vous perdez l'une des composantes essentielles qui font l'humain. Une des composantes indispensables : la faculté d'indignation et l'engagement qui en est la conséquence ».[48]

Les romans de Prado nous rappellent que chaque citoyen a un devoir moral, une responsabilité face au système. L'implicite est un instrument essentiel dans un monde de plus en plus confus et insaisissable. Mais la vérité est difficile, voire impossible à atteindre, et seul l'implicite permet de nous en approcher. Or l'écriture de Prado, basée sur un socle moral, est dénonciation de mensonge, mais nuancée par le rôle dévolu à l'implicite.

[48] S. Hessel, Indignez-vous, Montpellier, Indigènes Editions, 2010, p. 4.

La trilogie de Prado donne le sentiment que la vérité restera toujours hors d'atteinte : tel est en effet le message implicite de l'auteur qui, au-delà de l'actualité politique espagnole, nous renvoie à l'incomplétude de l'humain, car l'implicite débouche aussi sur un sentiment prégnant de mélancolie : cette dernière nous renvoie en effet au sentiment habituel de notre imperfection. L'écriture de l'implicite rejoint également une dimension métaphysique qui nous rappelle ce que l'homme possède de plus profond.

ISSN - 2108 - 7210

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERTI, Rafael, Obra completa (3 tomos), Madrid, Alianza Editorial, 1998-2002.
- BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspens, curiosité et Surprise,* Paris, Collection Poétiques, 2007.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1955.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Génèse et structure de l'œuvre littéraire*, (rééd. poche) , Paris, Seuil, collection Points, 2012.
- BRETON, Philippe, *Eloge de la parole*, Paris, La Découverte, 2003.
- CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, EHESS, 2011.
- DUFOUR, Philippe, *Le réalisme de Balzac a Proust,* Paris, PUF, 1998.
- EISENZWEIG, Uri, *Le récit impossible,* Paris, Christian Bourgois, 1986.
- GOLDMAN, Lucien, *Le Dieu caché,* Paris, Tel Gallimard, 1955.
- GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman,* Paris, Tel Gallimard, 1986.
- HESSEL, Stéphane, *Indignez-vous,* Montpellier, Indigènes Editions, 2010,
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* , Paris, Tel Gallimard, 1990.
- LALANDE, *Dictionnaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1968.
- Magris, Claudio, L'Anneau de Clarisse - Grand style et nihilisme dans la littérature moderne, Paris, L'Esprit des Péninsules, 1984.
- MARTIN, Robert, « La monovalence de la négation et l'hypothèse de 'complétude' », dans *Linx*, hors-série n°5, 1994. La négation. Actes du colloque de Paris X - Nanterre 12-13-14 Novembre 1992. p. 39-48. DOI : 10.3406/linx.1994.1288. http://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1994_hos_5_1_1288.
- PRADO, Benjamín, *Mala gente que camina,* Madrid, Alfaguara, 2006.
- PRADO, Benjamín, *Operación Galdio,* Madrid, Alfaguara, 2011.
- PRADO, Benjamín, *Ajuste de cuentas,* Madrid, Alfaguara, 2013.
- VELAZQUEZ, Santiago, Hufftington Post, 24/10/2013. http://www.huffingtonpost.es/santiago-velazquez/benjamin-prado-un-ajuste-_b_4129537.html, fecha última consulta : 15 diciembre 2015.
- WINNICOTT D., « De la communication et de la non-communication », dans *Processus de maturation chez l'enfant,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1970.

Frecuencias de lo (in)visible: la guerra civil salvadoreña en la narrativa de claudia hernández

Ignacio SARMIENTO

Tulane University

ABSTRACT

The following article analyzes Salvadoran Claudia Hernández's fiction and intends to shed light on the silences of her work. Unlike many other contemporary Central American authors, Hernández's literary work does not explicitly mention the Salvadoran civil war or its aftermath. Despite this, however, her fiction has been constantly read as one of the fundamental pieces of postwar literature. Thus, this paper aims to understand how the armed conflict and its consequences are inscribed in Hernández's work regardless their absences. In short, this article posits that the Salvadoran Civil war possesses a spectral character in her work, which means, in other words, that even if we do not see it there is always, following Jacques Derrida, a «frequency of a certain visibility». To discuss this issue, this paper analyzes Hernández's short story «Molestias de tener un rinoceronte» for considering it a profound reflection on visibility and silence, which may be read as a metaphorical meditation on the absence of the Salvadoran civil war in Hernández's work.

Keywords: Claudia Hernández, El Salvador, postwar, Central America

RÉSUMÉ

Cet article qui porte sur l'écrivaine salvadorienne Claudia Hernández se propose d'analyser les silences présents dans son oeuvre. Contrairement à d'autres écrivains contemporains de l'Amérique centrale, l'oeuvre d'Hernández ne fait pas mention explicite de la guerre civile, ni de ses conséquences. Cependant, cette production narrative a été lue comme une des pieces fondamentales de ce qu'on appelle la littérature d'après guerre. Cet article analyse comment le conflit armé et ses conséquences s'inscrivent dans l'oeuvre d'Hernández en dépit de son absence. Il pose que la guerre civile salvadorienne y revêt une dimension spectrale ; en d'autres termes, si elle ne peut être vue, elle occupe ce que Derrida appelle « une certaine fréquence du visible ». C'est ainsi qu'on peut lire la nouvelle « Molestias de tener un rinoceronte » comme une réflexion poussée sur la visibilité et le silence, une méditation à caractère métaphorique sur l'absence de la guerre salvadorienne dans l'oeuvre d'Hernández.

Mots-clés : Claudia Hernándes, Le Salvador, post guerre, Amérique centrale

RESUMEN

El presente artícula analiza la literatura de la escritora salvadoreña Claudia Hernández y busca analizar los silencios al interior de su obra. A diferencia de

otros escritores centroamericanos contemporáneos, la narrativa de Hernández no hace alusiones explícitas a la guerra civil ni sus consecuencias. A pesar de esto, su obra ha sido frecuentemente leída como una de las piezas fundamentales de la llamada literatura de postguerra. Así, este artícula busca entender cómo el conflicto armado y sus consecuencias se inscriben en la obra de Hernández a pesar de su ausencia. En pocas palabras, se propone que la guerra civil salvadoreña posee un carácter espectral en la obra de esta autora, lo que significa, dicho de otra forma, que pese a que no pueda ser vista se reviste de lo que Jacques Derrida llamó una « cierta frecuencia de lo visible ». Para profundizar este punto, se analiza el cuento « Molestias de tener un rinoceronte » por considerarlo una profunda reflexión sobre la visibilidad y el silencio, el que puede ser leído como una meditación de carácter metafórico sobre la ausencia de la guerra civil salvadoreña en la obra de Hernández.

Palabras clave: Claudia Hernández, El Salvador, postguerra, Centroamérica

La obra narrativa de la escritora salvadoreña Claudia Hernández es probablemente una de las más atractivas e interesantes en el marco de la literatura centroamericana contemporánea. Entre sus diversos libros de cuentos, destacan títulos como *Otras ciudades* (2001), *Olvida uno* (2005), *Medio día de fronteras* (2002, reeditado como *De fronteras* en 2007) y *Causas naturales* (2013), los que han sido generalmente leídos como parte de la llamada literatura salvadoreña -y centroamericana- de postguerra. En este contexto, no obstante, los cuentos de Hernández guardan una importante distancia con gran parte de la producción literaria del postconflicto puesto que, a diferencia de lo que encontramos en la literatura de Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Franz Galich y Rafael Menjívar Ochoa, por nombrar sólo algunos, la obra de Hernández se caracteriza por carecer de cualquier tipo de referencia, implícita o explícita, a las guerras civiles o revoluciones en las que se sumergió la región durante las últimas décadas del siglo XX[1].

Lo llamativo no es sólo la falta de alusiones directas o indirectas a la guerra, sino también, la ausencia de todo elemento que pueda relacionarse con el conflicto armado. Un ejemplo son las armas, cuya presencia es completamente subterránea y virtualmente ausente en sus relatos[2]. Esto es llamativo porque las armas, como bien ha demostrado

[1] Las referencias a las guerras civiles de El Salvador y Guatemala y a la revolución nicaragüense no sólo son recurrentes en gran parte de la narrativa regional de las últimas décadas, sino también, se articulan a mayor escala dentro de una literatura orientada frecuentemente a narrar escenarios y situaciones de violencia. Este fenómeno ha sido identificado por diversos críticos, como Alexandra Ortiz y Werner Mackenbach, quienes señalan que : «San Salvador, Managua, Ciudad de Guatemala, San José, Tegucigalpa y otros espacios urbanos aparecen en gran parte de la narrativa centroamericana reciente como ciudades privilegiadas para narrar historias trastocadas por la violencia en las que las armas, el crimen organizado y la muerte integran el ambiente alterado de desconfianza, paranoia y miedo que caracteriza a la sociabilidad en los centros urbanos de Centroamérica hoy». A. Ortiz Wallner y W. Mackenbach, «De) formaciones: Violencia y narrativa en Centroamérica», Iberoamericana. América Latina – España - Portugal, VIII. 32, 2008, p. 86.

[2] Las excepciones son el cuento «Lázaro, el buitre» (incluido en Medio día de fronteras), en que un hombre dispara un arma para asesinar a un buitre con el que convive hace un tiempo, y «Hoy (por la mañana)» (incluido en Otras

Sophie Esch, son un elemento central en gran parte de la narrativa del istmo de los últimos años[3]. Junto con lo anterior, pese a la gran estela de muerte dejada por la guerra -y continuada de la mano de las maras que controlan actualmente gran parte del país-, en los cuentos de Hernández casi no presenciamos asesinatos de ningún tipo[4]. Ahora bien, esto no implica que los personajes no mueran en sus historias -puesto que de hecho los muertos abundan-, sino más bien, que las muertes casi siempre anteceden al inicio de cada uno de los relatos y rara vez tienen lugar en la narración misma[5].

Estas particularidades carecerían de toda relevancia si pudiéramos desvincular sin problemas la obra de Hernández de la experiencia reciente de El Salvador. No obstante, al revisar la discusión crítica de su obra, encontramos que esta acción resulta extremadamente difícil toda vez que su obra es frecuentemente concebida en diálogo directo con la guerra y la postguerra salvadoreña[6]. Lo anterior nos lleva a pensar que la ausencia de alusiones explícitas al conflicto armado está lejos de implicar que la guerra no se constituya como un horizonte de referencia permanente en la narrativa de Hernández. Muy por el contrario, esto se formula, a mi parecer, como una invitación a preguntarnos por dicha ausencia, la que se hace presente una y otra vez a lo largo de su producción cuentística. Asumir esta tarea será el objetivo central del presente artículo. En pocas palabras, lo que aquí propongo es que la guerra civil salvadoreña posee un carácter espectral en la narrativa de Hernández, lo que se traduce en una cierta «frecuencia de lo visible». De este modo, si bien, como ya hemos señalado, no existen en su obra publicada hasta el momento referencias directas ni indirectas a la experiencia bélica de El Salvador, esta sí puede ser percibida recurrentemente a través de las páginas de su producción literaria.

En este artículo busco pensar bajo una lógica espectral puesto que considero que ésta nos permite escapar del plano de lo visible y así, hablar de lo que no está. Jacques Derrida ha aportado sustancialmente a la discusión en torno a este fenómeno señalando que en la base del espectro se ubica su capacidad de *no ser*: «no es ni sustancia ni esencia ni existencia, *no está nunca presente como tal*»[7]. Sin embargo, pese a su carácter de no-existencia, y a no estar nunca completamente presente, ofrece la posibilidad de ser percibido. Debido a esto, el espectro se caracteriza también por ser «la

ciudades), en que dos balas persiguen a un joven sin que jamás se mencione el arma que las disparó ni las personas que jalaron el gatillo.

3 S. Esch, With your Rifle Shooting Auroras, Tesis doctoral, Tulane University, 2014.

4 La excepción sería, una vez más, «Hoy (por la mañana)» que forma parte de Otras ciudades.

5 Un buen ejemplo de esto lo encontramos en «Hechos de un buen ciudadano (partes I y II)» y «Abuelo», ambos incluidos en Mediodía de fronteras (2002).

6 Algunos ejemplos de esto lo encontramos en B. Cortez, Estética del cinismo, Guatemala, F&G Editores, 2010; A. Ortiz Wallner, «Para una poética de la prosa en tiempos violentos», Lejana, 6, 2013, web ; L. Craft, «Viajes fantásticos» , Revista Iberoamericana, LXXIX.242, 2013, p. 181-194; y E. Jossa, «Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández», Centroamericana, 24.1, 2014, p. 5-37.

7 J. Derrida, Espectros de Marx, España, Editorial Trotta, 1998, p. 12.

frecuencia de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible»[8]. Ahora bien, a juicio de Derrida, la reflexión sobre los espectros se articula principalmente con base en una deuda que tenemos con aquellos que ya no están, y por lo tanto, se posiciona dentro de un trabajo perpetuo de duelo. El trabajo del duelo, bajo esta clave, se traduce principalmente por medio de una demanda por justicia hacia aquellos que han sido víctimas de la desigualdad económica y social, la violencia, el imperialismo, el terrorismo de estado, y cualquier otra forma de opresión. En sus propias palabras:

> Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, [...] de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos *otros* que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la *justicia*. De la justicia ahí donde la justicia aún no está. [9]

Como aquí se aprecia, hablar de lo ausente, de los que ya no están entre nosotros, no opera en esta lógica bajo un afán invisibilizador, sino muy por el contrario, cumple una función cuasi penitente de mostrar, aunque sea mediante la no-presencia, aquello que a toda costa intenta ser ocultado y silenciado.

Lo anterior nos aporta en la presente reflexión toda vez que nos permite entender que la ausencia de ciertos elementos, en este caso específico la guerra civil salvadoreña, no significa necesariamente una falta de compromiso, sino más bien, dicha no-presencia puede ser leída como una aproximación orientada hacia la justicia. Entender la guerra bajo un carácter espectral nos permite discutir algunas lecturas que se han hecho con respecto a la ausencia de referencias explícitas a los conflictos armados en la literatura centroamericana reciente. Arturo Arias ha señalado, por ejemplo, que:

> La voluntad de muchos de los textos de la postguerra centroamericana de no mostrar ninguna consecuencia de la misma, o bien de pretender que nunca sucedió, es indicadora del rechazo ético a asimilar el pasado [...] Concederle a los sujetos caídos en las guerras un sentido de pertenencia y una forma reconocible que los transformara en presencia simbólica dentro del horizonte identitario les otorgaría una presencia valedera como sujetos, a pesar de su no-existencia física en tanto que ciudadanos vivos. [10]

Para Arias, la falta de alusiones explícitas a los conflictos armados y revolucionarios en la literatura centroamericana de los últimos años representa, en otras palabras, una falta de compromiso con la historia y con la revolución. A su juicio, la literatura tiene una responsabilidad ética de rendirle homenaje a quienes dieron su vida por la causa insurgente. Ahora bien, Arias tiene razón al señalar que la narrativa centroamericana de postguerra no se siente mayormente comprometida con los otroras proyectos revolucionarios, sin embargo, como aquí demostraré para el caso de Hernández, esto no

[8] Ibíd., p. 117.

[9] Ibíd., p. 12.

[10] A. Arias, «Post-identidades post-nacionales», en Hacia una historia de las literaturas Centroamericanas III, Guatemala, F&G Editores, 2010, p. 122-123.

implica que exista un rechazo ético o que no exista un vínculo que los ate con dicha experiencia[11]. En oposición a esta lectura, considero que pensar la guerra civil bajo un carácter espectral nos permite entender dicho silencio desde su potencial crítico, el que no implica necesariamente un rechazo o un desentendimiento, sino más bien, se constituye como una demanda subterránea de justicia que asume plena responsabilidad con el escenario catastrófico dejado por la guerra; demanda que a su vez debe enfrentarse a la dificultad de referir por medio del lenguaje la experiencia del trauma.

En el caso particular de Claudia Hernández, Misha Kokotovic ha sido probablemente quien más ha discutido la ausencia de referencias directas al conflicto armado en su producción narrativa, afirmando que este silencio apunta precisamente a llamar la atención sobre dicha ausencia. Siguiendo el trabajo de la antropóloga Ellen Modie[12], Kokotovic rescata la idea de *desconocimiento* como una de las claves para aproximarse a este fenómeno. Por lo mismo, plantea que los cuentos de Hernández, y en particular los correspondientes a su libro *Mediodía de fronteras* (2002), «expose the unacknowledged costs of El Salvador's pacification and call into question the project of national reconciliation without accountability of the crimes committed during the war»[13]. A través de este mecanismo, en la lectura de Kokotovic, lo que realiza Hernández es adentrarnos en un mundo que es capaz de darnos constantes luces sobre la historia reciente de El Salvador, sin embargo, estos elementos resultan totalmente desconocidos para los personajes que habitan dichas historias. Por lo tanto, la ausencia-presente de la guerra y la postguerra en su narrativa vendría dada precisamente por una relación de desconocimiento y de la imposibilidad de ver pese a su evidencia. De esta forma, Hernández revelaría la ideología fantasiosa de la postguerra como mera fantasía[14]. Si bien concuerdo con la lectura propuesta por Kokotovic, considero que entender la guerra en su dimensión espectral nos permitiría profundizar en este aspecto y dotarlo de una carga simbólica más potente.

Para llevar a cabo lo anterior, me detendré a continuación en el cuento «Molestias de tener un rinoceronte», incluido en *Mediodía de fronteras* (2002). Este relato encierra, a mi juicio, una importante reflexión sobre la visibilidad de lo ausente, la que a su vez, puede ser leída de forma extensiva como una explicación del carácter espectral de la guerra civil salvadoreña en la narrativa de Claudia Hernández.

«Molestias de tener un rinoceronte» narra el deambular de un hombre manco -que ha perdido su brazo en circunstancias desconocidas- por una ciudad que, al parecer,

[11] Sergio Villalobos plantea una importante respuesta a esto, al señalar que no puede haber compromiso con la historia ni con la revolución toda vez que dicho compromiso fue el responsable de las atrocidades ocurridas. Ver S. Villalobos, «Literatura y destrucción», en Revista Iberoamericana, LXXIX.242, 2013, p. 131-148.

[12] E. Moodie, El Salvador in the Aftermath of Peace, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, 294 p.

[13] M. Kokotovic, «Telling Evasions. Postwar El Salvador in the Short Fiction of Claudia Hernández», Acontracorriente 11.2, 2014, p. 54-55.

[14] Ibíd., p. 73.

no es su lugar de origen y con la que guarda un cierto sentido de extrañamiento. Este personaje se encuentra acompañado por un pequeño rinoceronte, quien comenzó a seguirlo desde el preciso momento en que perdió el brazo. En un primer momento, el narrador-protagonista se esfuerza constantemente por deshacerse del animal, sin embargo, fracasa reiteradamente puesto que todas las personas se niegan a recibirlo. Finalmente, el hombre se resigna y le toma cariño al pequeño rinoceronte, aceptándolo y quedándose con él.

Lo particular del protagonista del cuento es que encontramos en él ciertos importantes paralelos con la figura del espectro. En primer lugar, podemos decir que el rol central de esta figura es el de recorrer los mismos espacios una y otra vez. Pese a que el narrador señale que «un joven como yo, aunque le haga falta un brazo, tiene demasiadas ocupaciones»[15], la historia deja en claro que la única acción que el personaje hace de forma reiterada es la de recorrer constantemente la ciudad que habita. En ningún momento se menciona alguna actividad habitual o una ocupación, él simplemente camina y transita por la urbe[16]. Así, podemos decir que su función dentro de la historia es la de aparecer, recorrer y circular, fundamentando su existencia en la repetición constante. Para Derrida, estos son elementos fundamentales dentro de la caracterización del espectro, puesto que éste se basa en una «Cuestión de repetición: un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*»[17]. De esta forma, el protagonista se basa en su iteración. Desconocemos cuándo comenzaron sus idas y venidas, y mucho menos sabemos cuándo terminarán. Sólo sabemos que, día tras día, transita, circula y recorre una y otra vez los mismos espacios junto al rinoceronte que lo acompaña. Mediante esto, el narrador se presenta como un ser sin pasado, ni presente, ni futuro, quien además parece haber experimentado un único evento en toda su vida: perder su brazo en circunstancias desconocidas. Esta situación atemporal en la que se sitúa el personaje puede ser leída bajo lo que Derrida denomina el momento espectral, vale decir, vivir en un espacio que «ya no pertenece al tiempo»[18].

Lo anterior, sin embargo, nos lleva a una serie de preguntas, ¿Por qué regresa? ¿Por qué (re)aparece? Una posible respuesta la podemos encontrar en la necesidad de visibilizar lo ausente. Como vemos en el cuento, el rol central que cumple el deambular constante del protagonista es el de mostrar el brazo faltante y al rinoceronte que lo acompaña. Por

[15] Las citas corresponden a la reedición del libro del año 2007. C. Herná, «Molestias de tener un rinoceronte», en De fronteras, Guatemala, Piedra Santa Editores, 2007, p. 11.

[16] En el relato ocurren solamente dos acciones puntuales. La primera es la visita a los abuelos para que adopten al rinoceronte, y la segunda, es el intento por abandonar al animal lejos de la ciudad. Sin embargo, ambos acontecimientos guardan una profunda relación con el deambular del protagonista, toda vez que se inscriben como una forma de solucionar el problema que este enfrenta cada vez que recorre la ciudad.

[17] J. Derrida, Espectros de Marx, op.cit., p. 25.

[18] Ibíd., p. 14.

lo mismo, podemos pensar que la voluntad que subyace a las (re)apariciones constantes del espectro-protagonista es que la gente a su alrededor lo vea y se le acerque. Si bien en un comienzo el narrador se muestra reacio a que las personas miren su brazo ausente, esto no implica bajo ningún punto de vista que decida ocultarse en su casa para que su brazo mutilado no sea visto. Muy por el contrario, el protagonista recorre la ciudad y conversa con todo aquel que se le aproxime a preguntarle por su rinoceronte. Tras intentar infructíferamente deshacerse del animal, el narrador no sólo acepta su incondicional compañía, sino también, asume su función de visibilizador de lo ausente. *Entiende* que resulta completamente inevitable que las personas noten que le falta un brazo, más aún si tiene un rinoceronte a su lado: «tolero las miradas de la gente que lo ve [al rinoceronte], me mira, mira el brazo que me falta»[19]. De esta forma, el cuento de Hernández instala la visibilización de la ausencia. Quiéranlo o no, los habitantes de aquella ciudad pacífica y tranquila se ven expuestos a percibir la presencia constante del brazo ausente del muchacho. El narrador, por su parte, si bien en un principio parece no estar de acuerdo con el papel que le ha tocado representar, asume finalmente su condición de visibilizador, asumiendo su responsabilidad como espectro. Así, el narrador protagonista se inscribe como un recordatorio constante de la violencia, operando como un mecanismo que permite demandar justicia por los crímenes que parecen ser ignorados por la población.

Es importante señalar que el deambular del espectro termina, al menos parcialmente, cumpliendo parte importante de su objetivo. Puesto que si bien ninguno de los personajes posee la capacidad de remediar lo ocurrido, sí asumen un sentido de responsabilidad con el protagonista. Esto se manifiesta a través de las continuas negativas a recibir el animal, pese a que todos las personas que se le acercan lo admiren y deseen su compañía. En palabras del narrador, «Nadie le quitaría su rinoceronte a un hombre que ya perdió su brazo... Nadie...»[20]. Esto demuestra a su vez la plena visibilidad del brazo ausente, el que si bien jamás es mencionado por ninguno de los sujetos con los que se encuentra en su recorrido, siempre es percibido. Por lo mismo, al no aceptar el animal reconocen la ausencia del brazo, y por ende, un cierto sentido de responsabilidad opera en ellos; esto les impide seguir sus impulsos y quedarse con el animal.

La operatividad de la ausencia que hemos venido discutiendo no sólo se manifiesta por medio de la falta del brazo y la presencia del pequeño animal, sino también, es patente en la interacción que mantiene el narrador con el rinoceronte, principalmente hacia el final del cuento. El hombre se siente un privilegiado por haber sido escogido por el animal pese a ser un hombre incompleto, y por lo mismo, decide darle todo el cariño posible, «Lo acaricio al llegar a casa con los dedos que no tengo y le permito

[19] C. Hernández, «Molestias de tener un rinoceronte», op.cit., p. 12-13.

[20] *Ibid.*, p. 13.

dormir bajo mi sombra»[21]. Lo interesante de esta interacción es que está mediada por la inexistencia de un contacto físico directo. Al acariciar al animal con los dedos ausentes y al cobijarlo con su sombra, el narrador no sólo reafirma su carácter espectral, sino también, demuestra la capacidad de relacionarse con el animal por medio de lo ausente y lo inmaterial. Así, una vez más, vemos que la condición de no-existencia no implica necesariamente su no-presencia y la incapacidad de acción, puesto que el cariño puede ser manifestado por medio de lo que se halla ausente, y la protección puede ser entregada bajo la forma de una sombra, que por definición es intangible.

Ahora bien, como ya se ha señalado, la repetición juega un rol central al interior del relato. Por un lado, ésta se manifiesta por medio del carácter espectral del narrador y sus constantes (re)apariciones, pero también, se evidencia por otros caminos en la escritura misma del cuento. Un ejemplo de lo anterior es la reiteración del diálogo que mantiene el protagonista con los diversos individuos con quienes se encuentra día tras día, los que se acercan maravillados a preguntarle por el rinoceronte que lo acompaña:

> Pues es su día de suerte, *señor*. ¿Mi día de suerte? Sí, *señorita*: es suyo, se lo obsequio. No, no podría aceptarlo. ¿Por qué, *pequeñín*? Es que el rinoceronte lo quiere a usted. Pero usted le simpatiza, llegará a quererlo, *abuelo*. [22]

Estas líneas marcan la reiteración constante del diálogo, el que ocurre a cada momento y en el que sólo cambian los interlocutores. Al ser presentado así, la propia narración remarca la iteración permanente de la conversación, la que al parecer es siempre enfrentada por parte del narrador de la misma forma, y donde el resultado termina siendo inevitablemente el mismo. Un segundo ejemplo de la importancia que juega la repetición dentro del cuento nos lo entrega la propia escritura del relato, puntualmente en las primeras líneas cuando se señala:

> La gente de estas ciudades bonitas y pacíficas no está acostumbrada a ver a un muchacho con un brazo de menos. La gente de estas ciudades bonitas y pacíficas no está acostumbrada a ver a un tipo con un brazo de menos y un rinoceronte de más saltando a su alrededor. [23]

Si bien esta referencia es más sutil, lo cierto es que una de las principales características de la narrativa de Claudia Hernández es su economía lingüística. Sus cuentos parecen siempre estar escritos con el mínimo de palabras, signos y puntos posibles. Por lo mismo, una reiteración innecesaria es algo que no debe pasar desapercibido. Dentro de la lectura aquí propuesta, la reiteración de la afirmación de que hay un hombre con un brazo de menos caminando por una ciudad que no está acostumbrada a esas cosas marca muy bien la necesidad de repetir y dejar en claro el elemento principal del relato. Mediante este recurso, ya desde las primeras líneas el cuento nos invita a fijar toda la

[21] Ibíd., p. 13.

[22] Ibíd., p. 11-12 [énfasis personal].

[23] Ibíd., p. 11.

atención en la repetición, y lo que se repite es justamente la presencia y (re)aparición permanente del hombre sin brazo caminando por las calles de la ciudad. Considero que la presencia de estos dos elementos no es azarosa dentro de la narración, sino más bien, se constituyen como un soporte importante a la hora de posicionar la repetición como un elemento central al interior del relato. De esta forma, la narración nos inserta por medio de diversos medios dentro de una atmósfera marcada por la iteración constante, obligándonos a preguntarnos por dicha repetición y a pensar su rol dentro de la historia.

Finalmente, hay un último punto que merece ser discutido ¿Qué rol juega el rinoceronte en el relato? Esta pregunta ha recibido diversas respuestas por parte de la crítica. Misha Kokotovic, por un lado, ha señalado que, en un primer momento, el rinoceronte cumple una función distractiva, permitiendo que las personas le presten más atención al animal que al brazo faltante. Sin embargo, a su juicio, esto cambia sustancialmente hacia el final del cuento, cuando es el brazo faltatante el que oculta al rinoceronte, a la vez que fija la atención en la violencia responsable de la pérdida de la extremidad[24]. Por su parte, Ana Patricia Rodríguez ha propuesto que el rol del rinoceronte es el de aludir a los traumas sobre los cuales no se puede hablar, al tiempo que instala y recuerda dichos traumas en los contextos cotidianos[25]. Hilda Gairaud Ruiz concuerda con parte del argumento de Rodríguez, al ver también en el rinoceronte un recordatorio permanente de las atrocidades de la guerra, pero señala que su focalización central radica en rememorar los cuerpos despedazados dejados por la guerra[26], al tiempo que sustituye el brazo ausente[27].

Si bien todas estas lecturas son válidas a la hora de pensar este problema, la óptica aquí propuesta nos obliga a buscar una respuesta alternativa. Para esto, debemos volver a la relación entre presencia y ausencia desarrollada en el cuento, y analizarla ahora bajo el concepto de *suplemento* propuesto por Derrida en su obra temprana. En primer lugar, debemos establecer que la noción de suplemento opera siempre en relación de al menos dos significantes. Uno de ellos es concebido como el original, mientras que el segundo, el suplemento, viene a completar un espacio que aparentemente se encontraba vacío antes de su aparición. Esto es por supuesto problemático, como el mismo Derrida señala, puesto que implicaría asumir que existe algo naturalmente incompleto que sólo puede completarse y ser entendido en todo su esplendor al ser suplementado. Lo complejo de esto es que en su interior opera siempre una relación de poder, lo que

[24] M. Kokotovic, « Telling Evasions », *op. cit*., p. 59.

[25] A. Rodriguez, Dividing the Isthmus, Austin, University of Texas Press, 2009, p. 227.

[26] H. Gairaud, «Trayectorias de la muerte en la narrativa de Claudia Hernández», en Revista de Lenguas Modernas, 20, 2014, p. 26.

[27] H. Gairaud, «Rutas de la muerta en la narrativa de Claudia Hernández», en Revista de Lenguas Modernas, 22, 2015, p. 206.

impide cualquier tipo de relación armónica entre el suplemento y lo suplementado. En sus propias palabras:

> El suplemento no tiene solamente el poder de *procurar* una presencia ausente a través de su imagen: procurándola por procuración de signo, la mantiene a distancia y la domina. Pues esa presencia, a la vez, es deseada y temida. El suplemento transgrede y a la vez respeta lo prohibido.[28]

Esto hace que el suplemento adquiera una peligrosidad inherente, puesto que se corre el riesgo de que termine por convertirse en pura presencia y domine finalmente a aquello que es suplementado. Por lo tanto, el riesgo permanente de todo suplemento es que pueda finalmente hacerse pasar por lo original[29].

Si llevamos esta reflexión a «Molestias de tener un rinoceronte», podemos decir que la figura del rinoceronte opera como un suplemento puesto que su rol central es el de suplementar lo que se encuentra aparentemente incompleto, que en este caso, es el protagonista de la historia: «Sonreí al ver que le era yo agradable y que él [el rinoceronte] me seguía a mí, que no tengo brazo, en vez de a cualquiera de *los que están completos*»[30] ; «Yo no lo llamé. Vino solo y me escogió *a pesar de ser incompleto*»[31]. Estas expresiones buscan instalar la idea de que la ausencia del brazo convierte irremediablemente al hombre en un ser incompleto. De esta forma, se genera un vacío en el narrador que viene a ser llenado con la aparición del animal, el que, recordemos, apareció en el preciso instante en que desapareció el brazo[32]. Así, si bien el rinoceronte no puede reemplazar el brazo faltante, sí puede completar al narrador. Esto reafirma la lectura propuesta anteriormente con respecto a la responsabilidad que opera en los habitantes de la ciudad ante el hombre, toda vez que ven en el rinoceronte una forma de suplementar, y por ende de completar, al joven que se encuentra incompleto. Por lo mismo, ninguna persona acepta quedarse con el animal puesto que hacerlo implicaría que se revele la ausencia y, por ende, que el narrador vuelva a estar incompleto.

Pero, ¿se encuentra realmente incompleto? Esto es discutible, puesto que no hay nada en la situación del narrador que haga que su humanidad sea cuestionada. Por lo tanto, la vinculación directa que establece el cuento entre la ausencia del brazo y el ser un hombre incompleto resulta hasta cierto punto antojadiza, y revela más bien un efecto narrativo que nos hace asumir sin cuestionamientos algo que merece ser pensado con detenimiento. En otras palabras, podríamos decir que el hombre nunca dejó de estar completo, y que la ausencia del brazo no implica que opere en él una «incompletitud»

[28] J. Derrida, De la Gramatología, México, Siglo XXI, 1984, p. 198.

[29] J. Derrida, «La farmacia de Platón», en La diseminación, España, Editorial Fundamentos, 2007. p. 164.

[30] C. Hernábdez, «Molestias de tener un rinoceronte», op.cit., p. 12. [énfasis personal].

[31] Ibíd., p. 13. [énfasis personal].

[32] «la gente espera que le sonría por haberme detenido para preguntarme por el rinoceronte y no me ayuda a deshacerme de ese animalito que me sigue desde el día que perdí el brazo». C. Hernández, «Molestias de tener un rinoceronte», op.cit., p. 12. [énfasis personal].

de corte ontológico. Esto nos lleva a pensar que el rinoceronte cumple en definitiva una función doble. Por un lado, permite visibilizar lo ausente, la hipótesis de Kokotovic[33], pero a su vez, una vez que ha logrado hacerlo, nos invita a dejar de prestarle atención para concentrarnos en la pura ausencia. De este modo, podríamos decir que en definitiva la tarea es separar al narrador del rinoceronte, y así, romper con la lógica suplementaria que opera entre ambos. De esta forma, se puede poner fin al peligro que encierra la figura del rinoceronte, en tanto suplemento, toda vez que la interacción entre ambas figuras puede traer como consecuencia el oscurecimiento de lo que se encuentra ausente una vez que esto ha logrado finalmente ser visibilizado.

Al entender al rinoceronte dentro de una relación suplementaria, entendemos que el gran peligro que conlleva la figura del rinoceronte es el de perder de vista lo ausente. Al asumir sin cuestionamientos que el hombre se encuentra incompleto por no tener su brazo, la narración nos hace perder de vista lo no dicho para concentrarnos en el pequeño rinoceronte que viene a «completar» al narrador. Esto implica, en última instancia, que el rinoceronte tiene la potencialidad de convertirse en la única visibilidad de las consecuencias de la guerra, lo que implicaría condenar al conflicto bélico a convertirse en pura ausencia. Es debido a esto que pensar la obra de Hernandez bajo una óptica espectral resulta fundamental, puesto que nos permite estar atentos a lo no dicho y a lo ausente, y por lo tanto, ser conscientes de la peligrosidad que encierra el suplemento encarnado en la figura del rinoceronte.

Ahora bien, que el rinoceronte funcione como un suplemento no implica que sea una figura que opere de forma negativa, principalmente porque en el contexto de un cuento que parece habitar un tiempo espectral, el rinoceronte es el único que establece un cierto tipo de marca temporal por medio de «su cuerno que apunta hacia el futuro»[34]. Esta alusión es muy importante puesto que inscribe al animal -la gran visibilidad al interior del relato- dentro de lo que podemos llamar, utilizando las palabras de Derrida, el *por-venir*. Esto puede ser leído dentro de la demanda por justicia que se articula en el cuento, toda vez que ésta, como ha señalado Derrida, no se encuentra anclada en el presente y sólo puede ser expresada en tanto demanda. De esta forma, su fuerza radica únicamente en tanto *por-venir*, ya que así evita el riesgo de verse reducida a reglas, normas y al aparataje totalizador de las representaciones jurídico-morales[35]. Así, casa vez que el narrador-espectro es acariciado por el cuerno del animal que apunta al por-venir, se actualiza la demanda permanente de justicia y se orienta todo el pensa-

[33] En palabras de Kokotovic, hacia el final del relato: « Instead of deflecting attention to the missing arm, the rhinoceros leads right back to it, and to the question of the violence responsible for its loss ». M. Kokotovic, « Telling Evasions », op.cit., p. 59.

[34] C. Hernández, « Molestias de tener un rinoceronte », *op. cit*., p. 12.

[35] J. Derrida, Espectros de Marx, *op. cit*., p. 42.

miento hacia un tiempo que jamás será presente, puesto que en el presente sólo opera la injusticia[36].

Para concluir, habría que insistir en el hecho de que lo que aquí he denominado como los *espectros de la guerra* en la obra de Claudia Hernández nos ofrece una serie de soluciones a diversos problemas presentes en la obra de la autora. En primer lugar, nos permite explicar por qué resulta tan complejo leer su obra sin perder de vista la guerra civil salvadoreña, puesto que a pesar de que en ella no aparezcan alusiones directas al conflicto, subyace siempre una cierta frecuencia visible que nos hace percibir que de una u otra forma éste se encuentra allí. A su vez, entender la ausencia presente de la guerra a lo largo de la narrativa de la escritora salvadoreña como un espectro implica que en ella radica una demanda permanente de justicia, lo que da cuenta a su vez de un permanente estado de duelo en el país centroamericano. De esta forma, contrario a las lecturas que, como la de Arias, ven en la ausencia de referencias explícitas al conflicto un desentendimiento profundo con la situación política y social del país, el carácter espectral nos instala dentro de una narrativa que se hace responsable de la herencia recibida, sin que esto signifique que confíe en la promesa revolucionaria y redentora de los años ochenta.

Una de las mejores manifestaciones de esta espectralidad se encuentra a mi parecer en el cuento «Molestias de tener un rinoceronte». Como hemos visto, este relato tiene la particularidad de presentarnos un narrador-protagonista que comparte muchas características con el espectro y cuya única función es el deambular por la ciudad que habita de forma casi fantasmal. Esta repetición constante nos permite entender que su rol es el de visibilizar lo ausente, en este caso, su brazo mutilado. Por otro lado, la figura del rinoceronte resulta particularmente interesante puesto que establece una relación suplementaria con el narrador. Es debido a esto que le debemos prestar especial atención, toda vez que en tanto suplemento el rinoceronte encarna el peligro de «completar» al narrador, y por ende, hacernos perder de vista la ausencia del brazo.

Este cuento bien puede leerse como una sinécdoque explicativa del fenómeno aquí analizado puesto que si bien, como se ha dicho reiteradamente, no existen alusiones concretas al conflicto bélico salvadoreño en la obra de Hernández, sí encontramos en ella una serie de elementos que nos hacen percatarnos constantemente de dicha ausencia, lo que aquí hemos entendido como una «frecuencia de lo visible». De esta forma, podemos decir que la obra de la autora salvadoreña se encuentra plagada de «rinocerontes», los que siempre se encuentran en una tensión entre la visibilización de lo ausente y el peligro del suplemento. Es debido a lo anterior que la figura del espectro se vuelve fundamental, puesto que, por un lado, opera como demanda de justicia en un espacio en que esta ha sido relegada al más completo ostracismo; pero a su vez, nos obliga estar atentos a la ausencia, a lo no dicho. Y en la obra de Hernández esto resulta, sin lugar a dudas, algo fundamental.

[36] Ibíd., p. 40-41.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Arturo, «Post-identidades post-nacionales», en *Hacia una historia de las literaturas Centroamericanas III*, *en (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz y Verónica Ríos), Guatemala, F&G Editores, 2010, p. 121-139.
- CORTEZ, Beatriz, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores, 2010, 324 p.
- CRAFT, Linda, «Viajes fantásticos: Cuentos de [in]migración e imaginación de Claudia Hernández», *Revista Iberoamericana*, LXXIX.242, 2013, p. 181-194.
- DERRIDA, Jacques [1967], *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 1984, 397 p.
- DERRIDA, Jacques [1993], *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, España, Editorial Trotta, 1998, 196 p.
- DERRIDA, Jacques [1972], «La farmacia de Platón», en *La diseminación*, España, Editorial Fundamentos, 2007, p. 91-261.
- ESCH, Sophie, *With your Rifle Shooting Auroras*, Tesis doctoral, Tulane University, 2014.
- GAIRAUD, Hilda, «Trayectorias de la muerte en la narrativa de Claudia Hernández», en *Revista de Lenguas* Modernas, 20, 2014, p. 19-39.
- GAIRAUD, Hilda, «Rutas de la muerta en la narrativa de Claudia Hernández», en *Revista de Lenguas Modernas*, 22, 2015, p. 203-215.
- HERNÁNDEZ, Claudia, «Hoy (por la mañana)», en *Otras ciudades*, El Salvador, Alkimia libros, 2001, p. 15-16.
- HERNÁNDEZ, Claudia, «Molestias de tener un rinoceronte», en *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa Editores, 2007, p. 9-13.
- HERNÁNDEZ, Claudia, «Lázaro, el buitre», en *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa Editores, 2007, p. 49-54.
- JOSSA, Emanuela, «Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández», Centroamericana, 24.1, 2014, p. 5-37.
- KOKOTOVIC, Misha, «Telling Evasions: Postwar El Salvador in the Short Fiction of Claudia Hernández», *Acontracorriente* 11.2, 2014, p. 53-75.
- MOODIE, Ellen, *El Salvador in the Aftermath of Peace. Crime, Uncertainty, and the Transition to Democracy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, 294 p.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra, «Claudia Hernández - Para una poética de la prosa en tiempos violentos», *Lejana*, 6, 2013, web.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra y MACKENBACH, Werner. «(De)formaciones: Violencia y narrativa en Centroamérica», *Iberoamericana. América Latina – España - Portugal*, VIII. 32, 2008, p. 81-97.
- RODRÍGUEZ, Ana Patricia, *Dividing the Isthmus. Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures*, Austin, University of Texas Press, 2009, 291 p.
- VILLALOBOS, Sergio, «Literatura y destrucción: aproximación a la narrativa centroamericana actual», en *Revista Iberoamericana*, LXXIX.242, 2013, p. 131-148.

Mucho cuidado con los silencios: la narrativa de roberto bolaño entre el no-decir y el decir demasiado

Santiago DEYMONNAZ

Universidad Carlos III de Madrid

ABSTRACT

The fictions of Roberto Bolaño introduce a silence, a latent saying, something unsaid that pervades the whole story, arriving in some cases to become its organizing element. The article claims to reflect on this literary device and on the different forms that this silence acquires in the work of the Chilean writer. The analysis links this feature of his fictions with literary modernity, paying attention to both continuities and discontinuities. The conclusion is that behind this unsaid element these stories state not so much the ineffable as the wandering word of a desacralized writing.

Keywords : Roberto Bolaño, unsaid, wondering word, literary modernity, fiction

RÉSUMÉ

Les fictions de Roberto Bolaño introduisent un silence, un discours latent, ce qui est non-dit et qui imprègne toute l'histoire, en arrivant dans certains cas à devenir son élément organisateur. L'article prétend réfléchir sur ce dispositif littéraire et sur les différentes formes que ce silence acquiert dans l'œuvre de l'écrivain chilien. L'analyse relie cette caractéristique de ses fictions à la modernité littéraire, en prêtant attention aux continuités et discontinuités. La conclusion est que, derrière cet élément non-dit, ces récits n'énoncent pas tant l'ineffable que le mot errant d'une écriture désacralisée.

Mots-clés : Roberto Bolaño, non-dit, mot errant, modernité littéraire, fiction

RESUMEN

Las ficciones de Roberto Bolaño introducen en sus historias un silencio, un decir latente, algo no-dicho que impregna todo el relato, llegando en algunos casos a constituirse en su elemento organizador. Este artículo se propone reflexionar sobre este recurso y sobre las distintas formas que este silencio adquiere en la obra del escritor chileno. El análisis vincula este rasgo de sus ficciones con la modernidad literaria, atendiendo a las continuidades y discontinuidades. La conclusión es que detrás de este elemento no-dicho se enuncia no tanto lo inefable como la palabra errante de una escritura desacralizada.

Palabras clave : Roberto Bolaño, no-dicho, palabra errante, modernidad literaria, ficción

«Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios» advierte el padre Urrutia, el narrador de *Nocturno de Chile*. Y continúa : «sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios»[1]. Esta advertencia, que figura en las primeras páginas de la novela, da cuenta de la importancia que adquiere el silencio, lo no-dicho, en este relato de Bolaño, importancia que se extiende a toda su obra. Mucho cuidado con los silencios: éstos reaparecen a lo largo de su escritura y me atrevo a decir que cumplen un papel decisivo en gran parte de sus cuentos y novelas, convirtiéndose en un recurso axial de su narrativa. Así como el simulacro o la copia son conceptos inevitables en una lectura de Borges, o así como el pasaje es una figura central en la narrativa de Cortázar, el silencio funciona como un elemento organizador del relato en la obra de Bolaño. Es una de esas ideas que se repiten y que dan consistencia a un universo literario y que se convierten en seña de identidad de un autor. Es este silencio (o estos silencios, ya que veremos que se manifiesta de modos muy distintos) lo que quiero abordar en estas páginas, para precisar, por un lado, su papel como recurso narrativo, pero sobre todo para pensar una reflexión sobre la literatura y la ficción subsidiaria de éste.

Debido a su omnipresencia, es lógico que el silencio en Bolaño adquiera muchas formas. En primer lugar, está presente como recurso narrativo. Por momentos, es la falta de palabras de los personajes ante determinados acontecimientos, falta que les impide narrar su propia experiencia. Es en otras ocasiones el callar voluntario de los mismos, el no decir aquello que se sabe o que se ha visto, por conveniencia o por miedo. Es también el eufemismo que dice sin decir. Es incluso la falta de reacción, las palabras vacías que no dicen nada y que lo único que afirman es la ausencia del sujeto en un lenguaje desierto. Todo esto en el ámbito de los personajes. Pero es también el silencio deliberado del relato, el salto que la narración hace de determinados pasajes o escenas de la historia que dejan al criterio o a la imaginación del lector completar aquello que por su omisión adquiere muchas veces el estatus de lo indecible.

Como procedimiento de los personajes y del relato, el silencio se presenta como respuesta a diferentes experiencias, experiencias que habitualmente nos transportan al campo de la Historia o de la política. Por regla general, algún tipo de violencia y sentimiento de horror se encuentran detrás de todo silencio, detrás de toda palabra callada. En su forma más clásica es la violencia política propia de regímenes totalitarios modernos: el nazismo y la dictadura de Augusto Pinochet son los casos más recurrentes. Pero es también la violencia latente de las sociedades desarrolladas que se puede manifestar como asesinatos gratuitos e imprevisibles o como la tensión entre diferentes sectores de la sociedad, entre los marginados y los favorecidos, entre los oprimidos y los opresores. Estos modos de violencia, que se inscriben en la investiga-

[1] R. Bolaño, Nocturno de Chile, Barcelona, Anagrama, 2014, p. 11.

ción llevada a cabo por Bolaño en torno a las formas de narrar o pensar el mal, configuran aquellas experiencias que desembocan en algún tipo de silencio. El silencio, en este sentido, es claramente una de las estrategias utilizadas por el autor para abordar esta problemática. O para decirlo con Bieke Willem : «Es precisamente la elipsis la que crea el distanciamiento necesario para someter a la palabra el mal»[2].

Veamos un ejemplo concreto. El que me interesa hoy se encuentra en uno de esos relatos que el autor nos ofrece por partida doble, esos habituales ejercicios de reescritura de Bolaño: historias publicadas en más de un volumen, con ligeras diferencias, como si los hechos que allí se narran pidieran ser contados una y otra vez, como si justamente no pudieran ser callados. La historia es la del poeta, aviador, simpatizante del régimen de Pinochet y asesino Carlos Ramírez Hoffman (éste es el nombre que lleva en *La literatura nazi en América*, que se vuelve Carlos Wieder en *Estrella distante*). En el doble relato de este personaje aparece uno de esos silencios helados característicos de Bolaño que como un agujero negro parecen atraer hacia sí la atención de buena parte de la intriga. Este silencio, que en realidad son varios silencios, me servirá como primera muestra.

La escena que referiré es la de la exposición fotográfica de Ramírez Hoffman. En el momento de la inauguración de esta exposición, montada de forma casera en la habitación de un amigo y dirigida a un reducido público selecto, se produce un silencio muy significativo, muy parecido al estupor. Sobre las fotografías exhibidas, Ramírez Hoffman «pretendía que fueran una sorpresa»[3]. Se trataba de algo provocador, como una suerte de gesto vanguardista. Tal como él las define, éstas eran «poesía visual, experimental, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos»[4]. Y aunque se genera una gran expectativa sobre el contenido de «las cientos de fotografías que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación»[5], en la primera versión de la historia, en *La literatura nazi en América*, no se nos revela ningún detalle sobre el mismo. Es evidente que el personaje no pretende ocultar nada, que todo está a la vista : «La habitación estaba perfectamente iluminada. Nada de luces azules o rojas, nada de atmósfera especial»[6]. Y sin embargo el relato no llega nunca a decirnos qué es lo que muestran las fotografías. Lo podemos intuir, claro, por la reacción de los invitados. La primera en entrar es Tatiana von Beck. Así se narra su reacción:

---

[2] B. Willem, «Las palabras servían para ese fin: la literatura y el mal en 2666 de Roberto Bolaño», Bulletin of Hispanic Studies, 90.1, 2013, p. 88.

[3] R. Bolaño, La literatura nazi en América, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 201.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, p. 206.

[6] *Ibid.*, p. 205.

> No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Miró a Ramírez Hoffman y trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento.[7]

Y de forma similar se narra en la segunda versión, en *Estrella distante*: «Ella miró a Wieder «parecía como si le fuera a decir algo pero no encontrara las palabras» y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo»[8]. Después de Tatiana siguen pasando otros invitados:

> De pronto ya nadie hablaba. Zabaleta recuerda que sólo se escuchaba la voz de un teniente borracho, que no había entrado en el cuarto de Ramírez Hoffman y que hacía una llamada telefónica desde el living. [...] Los demás volvieron al living en silencio y algunos se marcharon rápidamente, casi sin despedirse.[9]

Este rechazo y este silencio generados por las imágenes, junto a la posterior irrupción de la policía que secuestra las fotografías y recomienda a los invitados olvidar todo lo que han visto, hace pensar que en ellas aparece algo horroroso, seguramente los cuerpos sin vida, torturados, de las hermanas Venegas (Garmendia en *Estrella distante*), las poetisas de Nacimiento, amigas y víctimas de Ramírez Hoffman. Unas páginas antes, el relato había narrado precisamente la desaparición de las hermanas a manos de aquel, a pocas semanas del golpe de Estado, y una vez más sin dar mayores detalles. Sabemos que desde ese momento las hermanas desaparecen, más tarde surgirá algún cadáver, pero no sabemos a ciencia cierta qué han hecho con ellas[10].

La sospecha, tiempo después, de que las fotografías de la exposición contienen imágenes de las hermanas Venegas/Garmendia asesinadas se confirma en la segunda versión de la historia, en *Estrella distante*. Allí podemos leer: «Según Muñoz Cano [uno de los asistentes], en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres»[11]. Y luego se añade que en las fotografías las mujeres parecían maniquíes, desmembrados, destrozados; y que en un treinta por ciento de los casos las mujeres podrían estar vivas en el momento de hacerles la instantánea, lo que confirma que estarían muertas en el momento de la exposición. Aparece también la foto de un dedo cortado, tirado en el suelo. Todos estos detalles, que vienen a justificar la reacción de los invitados, el vómito de Tatiana von Beck y el mutismo generalizado, son silenciados de manera sugerente en la primera versión de la historia.

---

[7] *Ibid.*

[8] R. Bolaño, Estrella distante, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 95.

[9] R. Bolaño, La literatura nazi en América, *ibid.*, p. 206.

[10] Nada se nos cuenta de lo que pasó aquella madrugada con las hermanas, solo que «la jodida noche entra en la casa y luego vuelve a salir, casi de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz » *Ibid.*, p. 195. Para ser más precisos, aquí la elipsis deja paso a una metáfora con valor de eufemismo. La noche que entra y sale, entra y sale, guía la imaginación del lector.

[11] R. Bolaño, Estrella distante, *ibid.*, p. 97.

En esta escena de la biografía de Ramírez Hoffman/Wieder aparecen, como decía, varios silencios. En primer lugar, el silencio del relato que se hace tanto más palpable con el ejercicio de reescritura: en *La literatura nazi en América*, Bolaño nos muestra la cara de horror de los personajes, pero nos esconde aquello que están viendo. Como en algunas películas de terror, este silencio puede servir para transmitir una experiencia o un sentimiento que la palabra en sí misma no alcanza a producir. Por otro lado, cuando este silencio desaparece, en la segunda versión de la historia, en *Estrella distante*, Bolaño utiliza el eufemismo, un eufemismo bastante elocuente pero que evita el lenguaje más directo: en ningún momento se dice efectivamente que las mujeres están muertas, sino que se las describe como «maniquíes, desmembrados, destrozados»[12] y que una parte de ellas parecen vivas al momento de tomar las fotografías. El sentido es clarísimo, y sin embargo hay palabras que se evitan. Tal como sucede en la historia de Leo Sammer incluida en *2666*, el gran relato inconcluso de Bolaño, historia que se enmarca en el contexto del exterminio nazi. Para un estudio detallado de este pasaje de la novela, remito al ya citado artículo de Willem. Allí, Willem parte de la idea de que para «narrar el horror del exterminio de los judíos, el escritor recurre a los mismos procedimientos del régimen totalitario: eufemismos, la insinuación y el silencio»[13]. Lo mismo puede decirse en *La literatura nazi en América* y en *Estrella distante* con relación a la represión dirigida por el régimen de Pinochet. Los eufemismos y el silencio son sus recursos habituales.

Además del silencio del relato, en este pasaje está también el silencio de los personajes. Aquí la ausencia de palabra sirve, por un lado, para representar la experiencia de shock que atraviesan éstos. No solo Tatiana von Beck es incapaz de encontrar las palabras: «Tras el estruendo inicial de pronto todos se callaron. Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados»[14]. La visión de las fotografías causa un estupor generalizado y es curioso que la imagen que elige Bolaño (una corriente de alto voltaje) nos recuerde las prácticas de tortura del régimen con las que se buscaba llevar a los prisioneros también a un estado de shock, aunque ya no para dejarlos en silencio sino para hacerlos hablar. Y por otro lado, junto a esta sensación de estupor, aparece otro silencio, el que se presenta como una consecuencia del miedo en los personajes. Los asistentes a la exposición no dicen nada sobre lo que han visto hasta mucho tiempo después, al igual que sucede en *Nocturno de Chile*. Allí el texto es bastante más explícito: en unas de las tertulias literarias en casa de María Canales a las que asistía el padre Urrutia, uno de los invitados se pierde entre los pasillos, llega al sótano y en una habitación encuentra una escena de tortura: «Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido, pero esta

[12] *Ibid.*

[13] B. Willem, *ibid.*, p. 88.

[14] R. Bolaño, Estrella distante, *ibid.*, p. 98.

observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos»[15]. Al volver, el invitado no dice nada sobre lo que ha visto: «Cuando llegó a la sala pidió un whisky y luego otro y no dijo nada»[16]. El texto insiste:

> y el dramaturgo o el actor había cerrado la puerta sigilosamente, procurando no despertar al pobre hombre que reparaba en el sueño su dolor, y había desandado el camino y vuelto a la fiesta o tertulia literaria, la *soirée* de María Canales, y no había dicho nada.[17]

La escena se repite: «Y meses después, o tal vez años después, otro habitual de las veladas me contó la misma historia. Y luego otro y luego otro y otro más»[18]. Y la reacción es siempre la misma, el silencio: «Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo»[19]. La reflexión del padre Urrutia podría extenderse a los asistentes de la exposición de Ramírez Hoffman.

Como ya ha sido estudiado por la crítica, en todos estos pasajes (en *La literatura nazi en América*, en *Estrella distante*, en *Nocturno de Chile*, en la historia de Sammer en *2666*) el silencio o el no-decir aparecen como el punto de encuentro de la literatura con el horror y con la Historia, con el totalitarismo, y se manifiestan como el miedo, el shock, o la aparición de lo indecible. Se trata en todo caso de estrategias para intentar narrar el mal. En ese sentido se pueden presentar como recursos de la ficción que operan desde su interior. Sin embargo, lo que me interesa del silencio en la obra de Bolaño es que también opera por fuera. Quiero decir, el silencio, lo no-dicho, aparece no solo como un recurso sino también, y en la medida en que se relaciona con otros rasgos de la misma, como una manera de pensar la literatura y la ficción, una manera de entender sus límites o sus alcances, una reflexión sobre las posibilidades de la literatura y, por tanto, de su historia y de su estado actual. Esto es lo que pretendo precisar ahora.

LA LITERATURA COMO MORADA DE SILENCIO

El recurso al silencio, a lo no-dicho, para pensar la literatura cuenta con una larga tradición en la modernidad, hasta el punto de que en muchas ocasiones se ha acudido a estos conceptos (no del todo equivalentes, no siempre con el mismo uso) para definir la propia modernidad literaria. En esas ocasiones, lo no-dicho ha servido para señalar algo propio del lenguaje poético o del lenguaje literario en general. Recientemente, Jacques Rancière ha estudiado un cierto recurso al mutismo en el ámbito europeo, remontándolo a la ruptura, introducida por los jóvenes románticos alemanes en torno al 1800, en la noción de literatura. Creo que un rápido repaso de algunas de las ideas vertidas en

[15] R. Bolaño, Nocturno de Chile, *ibid.*, p. 139.

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*, p. 140.

[18] *Ibid.*, p. 141.

[19] *Ibid.*, p. 142.

su reflexión puede servir para precisar en términos más complejos el recurso al silencio o lo no-dicho en la obra de Bolaño.

En *La palabra muda*, Rancière vincula algunas especulaciones del siglo XX en torno a la metáfora de la literatura como una «estancia de silencio»[20] a ese momento en que:

> la poesía de Novalis, la poética de los hermanos Schlegel y la filosofía de Hegel y de Schelling confundieron irremediablemente el arte y la filosofía –junto a la religión y el derecho, la física y la política– en la misma noche de lo absoluto.[21]

La absolutización del arte proclamada por los poetas románticos, «la pretensión de la literatura de ser un ejercicio inédito y radical del pensamiento y el lenguaje, cuando no incluso una tarea y sacerdocio sociales»[22], estarían en el origen del recurso a lo no-dicho o a cierto mutismo del lenguaje para pensar lo específico del hecho literario. El siglo XIX nos daría algunos ejemplos significativos. Sin embargo, creo que una de las formulaciones más acabadas de este recurso, la cual retoma la idea de la literatura como ejercicio inédito y radical del lenguaje, se encuentra más cerca de nosotros en el tiempo, en los años treinta del siglo XX, y parte precisamente del estudio de un poeta romántico. Me refiero a las reflexiones de Martin Heidegger en torno a la obra de Hölderlin, no tratadas específicamente por Rancière[23].

Retomemos algunos puntos de esta reflexión. En su lectura del himno «Germanien», Heidegger encuentra una oscilación del poema «entre el nombrar y el no-hablar, entre el decir y el acallar aquello que el poema debe decir»[24]. Esta oscilación del poema de Hölderlin le permite definir lo específico del lenguaje poético: un intento por decir algo que por su propia naturaleza se sustrae al decir, algo indecible que paradójicamente aparece «en el medio mismo del decir siendo dicho en su imposibilidad de ser dicho»[25], algo que el poema en realidad no debe expresar sino dejarlo como no-dicho. El lenguaje poético encuentra así sus límites: no alcanza a decir aquello indecible. Pero también define su poder: es el lenguaje que permite justamente la experiencia de un acercamiento a lo indecible. Y este poder se hace tanto más patente si tenemos en cuenta que esta reflexión en torno al silencio se sostiene sobre diferentes concepciones del lenguaje, entre las que podemos destacar, por un lado, el lenguaje trivial, el decir cotidiano, y por el otro, el lenguaje poético.

---

[20] J. Rancière, La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 14. La expresión pertenece a Blanchot.

[21] *Ibid.*, p. 19.

[22] *Ibid.*, p. 20.

[23] Para el tratamiento de este pasaje del pensamiento de Heidegger me remitiré a un interesante y pormenorizado artículo de Paloma Martínez Matías. P. Martínez Matías, «Hölderlin y lo no-dicho: sobre la cuestión del silencio en la interpretación de Martin Heidegger de su poesía», Diánoia, LVII, 69, 2012, p. 31-69.

[24] *Ibid.*, p. 38.

[25] *Ibid.*, p. 39.

> Frente al decir cotidiano, que encubre o deja pasar inadvertido el llevar a presencia que entraña, la peculiaridad del decir poético radica, entre otros aspectos que habrán de detallarse más adelante, en lograr poner de manifiesto el anclaje del aparecer de las cosas en el lenguaje. En otras palabras: el poema, en cuanto 'relato del desocultamiento del ente', es aquel decir que alcanza a sacar a la luz la rigurosa solidaridad existente entre su devenir presentes y la operación de decirlas; por eso en él se evidencia el esencial desocultar y hacer presente que provoca el lenguaje en cuanto tal.[26]

Hay que tener en cuenta que estas reflexiones de Heidegger parten de la lectura de un poema y que por tanto parecen referir específicamente al lenguaje poético. No obstante, años más tarde aparecen las consideraciones de otro autor que, en una línea similar, plantean la importancia del silencio ya no solo para pensar la poesía, sino lo específico de la obra literaria en general. Me refiero al pensamiento de Blanchot de los años cincuenta, citado por Rancière, en el que se pueden encontrar ecos de esta reflexión heideggeriana en torno a la poesía, aunque esté ausente su terminología filosófica.

Para Blanchot, el lenguaje literario también se presenta en contraste con un decir cotidiano, trivial, siendo el silencio, el no-decir, uno de los rasgos más característico de aquel, tal vez su impronta y su poder. Este pasaje de *El libro que vendrá* es bastante sugerente:

> una obra literaria es, para quien sabe penetrar en ella, una rica morada de silencio, una defensa firme y una muralla alta contra esa intensidad hablante que se dirige a nosotros apartándose de nosotros. Si en ese Tibet imaginario, donde los signos secretos no se descubrirían ya sobre nadie, toda literatura viniese a dejar de hablar, lo que haría falta es el silencio, y es esa falta de silencio la que tal vez revelaría la desaparición de la palabra literaria.[27]

Ahora bien, ¿cómo acercar estas reflexiones al autor que hoy nos ocupa? Es verdad que estas concepciones del poema o la obra literaria que encontramos en Heidegger o en Blanchot parecen estar muy lejos de la prosa de un Bolaño a caballo entre los siglos XX y XXI. Si bien el silencio, el no-decir, el eufemismo, todas estas figuras forman parte de las estrategias narrativas del autor chileno, dudo mucho que a partir de la obra de Bolaño se pueda pensar la literatura como una «rica morada de silencio» ni que, mediante el no-decir, la peculiaridad de la misma radique «en lograr poner de manifiesto el anclaje del aparecer de las cosas en el lenguaje».

Y sin embargo, creo que es relevante para nosotros recordar esta manera de entender el lenguaje literario, porque considero que sigue funcionando en varias lecturas contemporáneas de Bolaño. En algún punto, los silencios de sus relatos han sido leídos como un vehículo para dignificar, cuando no sacralizar, la literatura, para otorgarle o

[26] *Ibid.*, p. 35-36.

[27] M. Blanchot, El libro que vendrá, Monte Avila Editores, Caracas, 1969, pp. 246-247. Citado por Rancière.

intentar devolverle su poder. El recurso a lo no-dicho permitiría a la literatura decir más, más de lo que podría decir de forma explícita, pero sobre todo más de lo que podrían decir otros discursos. Por mencionar un artículo ya citado, solo a manera de ejemplo puesto que existen otras lecturas afines, Willem sugiere que «mediante el silencio Bolaño logra captar algo de la realidad»[28], algo (se entiende) que de otra manera no podría ser captado.

> Pero no olvidemos que *2666* señala también el carácter redentor de la literatura. Después de todo, la literatura y la poesía permiten desplegar el verdadero alcance del horror, algo que la Historia, como lo muestra el caso del holocausto, no consigue.[29]

La literatura sigue así pretendiendo decir lo indecible y en la medida en que se presenta como redentora, en la medida en que puede decir más que otros discursos, vuelve a convertirse, de alguna manera, en tarea y sacerdocio sociales. Hay elementos en la obra de Bolaño que indudablemente apuntan en esta dirección, pero creo que el recurso a lo no-dicho no se agota allí. Creo que este modo de pensar el silencio entra en tensión con otros silencios (o habría que decir mutismos) muy distintos que en parte lo discuten y lo desarticulan.

UN MUTISMO DEMASIADO LOCUAZ

Retomo aquí la lectura de Rancière. En el momento en el que irrumpen los jóvenes románticos, en ese momento en el que se concibe la absolutización y la sacralización del arte (tendencias que encontrarían ecos en Blanchot y en el presente), en ese mismo momento que el filósofo francés hace coincidir con el desmoronamiento de la poética clásica de la representación (y precisamente por la caída de este edificio), la gran poética romántica de la escritura universal se ve «confrontada de pronto a otro desorden, oculto tras el arreglo de la ficción, el desorden indisolublemente poético y político de la palabra muda y locuaz»[30].

Se trata de un desorden y de una palabra que para Rancière se fundan en la dinámica de la escritura, en su anarquía democrática, algo que estaría presente desde su invención pero que sería contenido sucesivamente por diferentes modelos filosóficos y estéticos[31]. Simplificando un poco sus argumentos, se puede decir que la escritura, en tanto técnica que supone la ausencia del emisor, de aquel que podría detener la proliferación de sentidos, introduce la idea de una letra errante, una letra huérfana, muda por estar carente de voz, pero con un mutismo demasiado locuaz, porque llega a todas partes,

[28] B. Willem, *ibid.*, p. 79.

[29] *Ibid.*, p. 89.

[30] J. Rancière, *ibid.*, p. 113-114.

[31] Rancière remonta la historia de esta contención a la Grecia Antigua.

incluso donde no debe llegar, una especie de vacío demasiado lleno que sería el germen de aquel desorden[32].

En la reflexión de Rancière esta palabra muda y locuaz está vinculada a los modos de enunciación de la escritura novelesca, entendida en un sentido amplio. Al mezclar personajes de diferentes ámbitos (príncipes, mercaderes, patronas de burdel), al mezclar fragmentos de vida realista e historias fantásticas, al diseminar sus historias por todas partes sin saber a quiénes convenían y a quiénes no, la novela encarnaría como ninguna otra forma ese desorden:

> De hecho, fue el género sin género de la novela el que vehiculó desde la Antigüedad los poderes de la letra muda y locuaz. [...] consagró ese modo de enunciación errante de un discurso que unas veces disimula enteramente la voz de su padre y otras, por el contrario, la impone hasta ponerla exclusivamente en escena en desmedro de toda historia. La novela es entonces la destrucción de toda economía estable de la enunciación ficcional, su sumisión a la anarquía de la escritura. [...] la novela misma es la enfermedad de la imaginación, la abolición de todo principio de realidad de la ficción a través de las aventuras de la letra errante.[33]

Estas aventuras de la letra errante, o mejor, la confrontación que establece Rancière entre aquella gran poética de los jóvenes románticos y la errancia de esta letra huérfana puede ser productiva para pensar la obra de Bolaño, y nos permitirá derivar una de las grandes reflexiones sobre la literatura que ella comporta. De alguna manera, y esta es mi hipótesis, su obra vuelve a poner en escena, en las puertas del siglo XXI, esa confrontación, esa «guerra de las escrituras». Su obra, que en este sentido seguiría apuntando hacia la modernidad, se presenta como ese «lugar en que la contradicción de la antigua y la nueva poética se repite en la contradicción interna de la nueva»[34], lo que para Rancière es la novela. Y las diferentes formas de mutismo o del silencio trazan un posible derrotero para esta contradicción.

Hablo de contradicción porque la misma está muy presente en la obra de Bolaño. Así como lo no-dicho, los silencios, las elipsis o los eufemismos ocupan un papel central en muchos de sus relatos, funcionando como un oscuro centro gravitacional, también irrumpe en sus textos un recurso casi opuesto pero que, a la luz de los argumentos de Rancière, se puede presentar a su vez como otro mutismo, un mutismo ahora demasiado locuaz. Me refiero al desorden que introducen sus ficciones, a esa proliferación de relatos incrustados, esa enfermedad de la imaginación que no cesa una vez que empieza a discurrir en forma de desvío.

Hay varias maneras de leer esa proliferación de ficciones. Podemos pensar, por ejemplo, en el ejercicio de reescritura mencionado más arriba, ejercicio que encon-

[32] *Ibid.*, p. 110.

[33] *Ibid.*, p. 114.

[34] *Ibid.*, p. 131.

trábamos ya en la historia de Ramírez Hoffman/Carlos Wieder, que se repite en la de Auxilio Lacouture, presentada en *Los detectives salvajes*, reescrita en *Amuleto*. Estas escenas de reescritura introducen una multiplicación de versiones que socava cualquier idea de texto definitivo y produce la sensación de estar ante una composición hecha a partir de fragmentos que se pueden ampliar o transformar sin responder a un criterio preestablecido, sensación que se ve fortalecida con textos como *La literatura nazi en América*, compuesto enteramente por un conjunto de biografías sin una instancia narrativa que las supere[35]. Al mismo tiempo, el registro de los «trascendidos», de esa suerte de rumores o informaciones sin padre que circulan en varios pasajes de sus relatos (se ha visto al personaje en tal ciudad, en tal recodo), también contribuye al efecto introducido por la reescritura[36]. En definitiva, el conocimiento de la historia siempre parece incompleto: ésta está hecha de testimonios parciales, de versiones, lo que hace que proliferen las ficciones.

En consonancia con estos rasgos, nos encontramos en otros textos de Bolaño con una ficción desenfrenada que tiene su origen en el estilo desbocado de muchos de sus narradores. La voz del padre Urrutia, por ejemplo, o de la propia Auxilio Lacouture, nos coloca en el medio de un flujo narrativo incontenible, un relato que avanza por momentos sin saber hacia dónde, preñado de digresiones y desvíos y delirios, sin cierre ni conclusión ni salida posibles. La magnitud de este fluir del relato se puede percibir incluso gráficamente. Toda la novela *Nocturno de Chile* está compuesta por dos párrafos : uno, de solo una línea ; el otro, de 150 páginas. El ritmo que imponen estos narradores, junto con los desvíos introducidos por sus repetidas digresiones, afirman que la ficción difícilmente encuentra una clausura[37].

Esta proliferación de ficciones que introduce la letra errante y trastoca aquella economía estable de la enunciación ficcional (y que lo acerca a sus contemporáneos y a escrituras más actuales) es una de las señas de identidad de Bolaño. En su caso, no solo se manifiesta en la utilización de ciertos recursos narrativos sino también en las transformaciones de su propia figura de autor. El progresivo decantarse de Bolaño por la novela o por la ficción en general y su abandono de la poesía se puede leer como parte de esta apuesta por la aventura de una letra errante. Hay que recordar que si bien comenzó su trayectoria literaria en el ámbito de la poesía, con los años su escritura se

[35] Recordemos que este libro (¿novela?) se presenta como una suerte de diccionario con diferentes entradas de autores, revistas, editoriales y libros imaginarios que conformarían la historia de la literatura nazi en América.

[36] Un ejemplo tomado de Estrella distante: «Luego [Stein] desaparece y ya nunca más se le vuelve a ver por Nicaragua. No ha ido demasiado lejos. Hay quien dice que está con la guerrilla guatemalteca, otros aseguran que lucha bajo la bandera del Frente Farabundo Martí. Bibiano y yo coincidimos en que una guerrilla con ese nombre se merecía tener a Stein de su lado». R. Bolaño, Estrella distante, *ibid.*, p. 68-69. ¿ Qué es cierto de todo esto ?

[37] La digresión ha sido estudiada en relación con diferentes aspectos de la obra de Bolaño. Un artículo de María Paz Oliver muestra cómo la digresión sirve no solo para interrumpir y fragmentar el hilo narrativo, sino también para impedir la clausura que introduce, en este caso, la estructura o matriz de lectura del género policial. M. P. Oliver, «Digresión y subversión del género policial en Estrella distante de Roberto Bolaño», Acta Literaria, 44, 2012, p. 35-51.

fue alejando de ella, hasta dejar de considerarse a sí mismo un «poeta activo», tal como lo manifestó en una entrevista del año 2000[38]. Me atrevo a decir que el mutismo demasiado locuaz de la ficción novelesca fue ganando la partida.

Este desplazamiento de su escritura y de su figura de autor reintroduce la idea de una contradicción o de una tensión interna. Me refiero a la que se plantea dentro de su obra entre diferentes modelos ficcionales, el de la ficción poética y el de la ficción novelesca. La narrativa de Bolaño se puede pensar como la de un expoeta devenido novelista que escribe ficciones sobre poetas, como un dialogo constante entre poesía y ficción. Buena parte de sus novelas tienen por personajes a escritores y en la mayoría de los casos se trata de poetas. En estos relatos la ficción parece corroer el lugar de enunciación de la poesía, lugar de enunciación que con frecuencia intenta resistir (sin éxito) frente a un mundo que ha cambiado demasiado. El joven Guerra, uno de los personajes de *2666*, parece encarnar esta resistencia: «Sólo la poesía no está contaminada, sólo la poesía está fuera del negocio. No sé si me entiende, maestro. Sólo la poesía, y no toda, eso que quede claro, es alimento sano y no mierda»[39]. Y sin embargo, la narrativa de Bolaño parece decirnos que esto no es así, o ya no es así: también la poesía (toda la poesía) está contaminada[40].

Esta tensión que encuentro entre poesía y novela viene a reformular en otros términos aquella otra contradicción que sería propia de la modernidad literaria y que en la obra de Bolaño he planteado entre diferentes formas del silencio o de lo no-dicho. Por un lado, están aquellos silencios o eufemismos de los personajes, aquellas elipsis del relato que confrontan a la literatura con el mal, con lo indecible, con la Historia. Por el otro, está ese mutismo demasiado locuaz, esa proliferación de ficciones que no deja de hablar pero que en su decir disimula la voz del padre, un mutismo que en muchas ocasiones se plantea como la ausencia de todo juicio moral, el cual podría proporcionar un cierre o una clausura al sentido de la obra, pero que está ausente (*La literatura nazi en América* es tal vez el ejemplo más claro). Entre estas formas de lo no-dicho se juega la idea de una literatura todavía fundada en una contradicción, a mi parecer, todavía moderna.

Para terminar, cabría preguntarse cuál es la solución o la respuesta que ofrece Bolaño a esta contradicción. Rancière desarrolla en su libro las grandes respuestas que ofreció la literatura francesa en el siglo XIX. En el caso de Mallarmé fue la idea. En el caso de Flaubert, el estilo. En ambos, sostiene Rancière, la solución siguió afirmando la sacra-

[38] C. Boullosa, «Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño», en Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, C. Manzoni (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 113.

[39] R. Bolaño, 2666, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 288-289.

[40] Debo esta cita al artículo de Willem. La autora cierra con ella su contribución. Aunque el uso de la cita es bastante abierto, uno tiende a ponerla en serie con la capacidad redentora de la literatura propuesta en el mismo artículo. Esta lectura es la que podría hacer el joven Guerra (aquella poesía que no está contaminada nos salva), pero no creo que la obra de Bolaño sostenga esta postura.

lización de la literatura, sacralización que, como decía, se encuentra todavía en formulaciones como la de Blanchot. Para Bolaño, en cambio, alejado en el tiempo y en el espacio de estos autores franceses, escribiendo en un mundo que ha seguido cambiando, la respuesta naturalmente ya no pasa ni por la idea ni por el estilo. Si hay una respuesta a aquella contradicción, intuyo que ésta pasaría por el género, o por ciertos aspectos de la literatura de género. El interés por esta literatura, que como ninguna otra puede encarnar esa proliferación de ficciones sin padre, sería la respuesta de Bolaño a las contradicciones propias de la literatura moderna. Pero a diferencia de los ejemplos anteriores, esta respuesta ya no sostendría la sacralización de la literatura sino que, al contrario, se podría leer como un intento de su propia desacralización. Por los modos de circulación y consumo que introdujo, la gran operación de la literatura de género fue justamente la de desacralizar la palabra literaria[41].

Esto no significa que la obra de Bolaño se presente a sí misma como literatura de género. Difícilmente se le puede asignar este rótulo. Por un lado, el propio autor sostenía en una entrevista la imposibilidad del género en América Latina al decir que el subdesarrollo no permitía la literatura de género. «El subdesarrollo solo permite la obra mayor. La obra menor es, en el paisaje monótono o apocalíptico, un lujo inalcanzable»[42]. Por otra parte, su obra no es en absoluto (o no se presenta) como una obra menor. En este sentido, el recurso al género como respuesta a la contradicción propia de la literatura no es tanto la solución como la afirmación de dicha contradicción. O dicho de otro modo, junto al mutismo demasiado locuaz persiste el recurso a lo indecible. Si el género es imposible, también lo es la completa desacralización de la literatura. En esta imposibilidad estaría la obra Bolaño, entre dos maneras de entender la literatura, entre la modernidad literaria y algo que vendría después.

Retomo, como cierre para este artículo, la cita con la que abrí mi reflexión: «Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios». Esta opinión del padre Urrutia, el protagonista de *Nocturno de Chile*, no puede hacerse extensible a la obra de Bolaño. Al contrario, tiendo a pensar que en ella la errancia de la letra huérfana viene a corroer dicha responsabilidad, o cierta manera de entenderla. Esto no significa que la misma desaparezca. La responsabilidad sigue estando, pero repartida. No está solo del lado de la escritura, del autor de los actos y de las palabras, del autor de los silencios, sino también de lado de la lectura, del lado de esa suerte de reescritura que supone toda lectura. Así como hay personajes poetas en las novelas de Bolaño, también los hay lectores. Y por lo general estos son los protagonistas: la lectura es la gran heroína de las ficciones de Bolaño. Y esta importancia de la

[41] Esta apuesta por el género no es, claro, exclusiva de Bolaño. El género es tal vez la solución más importante que ofreció el siglo XX a la contradicción literaria. A manera de ejemplo, y en el ámbito específico del Cono Sur, basta mencionar a Borges o Manuel Puig, dos autores muy queridos por Bolaño.

[42] C. Boullosa, *ibid.*, p. 106.

lectura es otra de las formas que adquiere el mutismo de la letra errante de la ficción novelesca[43].

En conclusión, frente al silencio de lo indecible, de los eufemismos, de las elipsis, se afirma el mutismo demasiado locuaz introducido por la proliferación de las ficciones, la desacralización de la literatura propia del género, la palabra errante de la lectura, es decir, no el silencio de lo no-dicho, sino el silencio que da la palabra al otro.

BIBLIOGRAPHIE

- BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.
- BOLAÑO, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- BOLAÑO, Roberto, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- BOLAÑO, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- BOULLOSA, Carmen, «Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño», en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, C. Manzoni (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 105-113.
- MARTÍNEZ MATÍAS, Paloma, «Hölderlin y lo no-dicho: sobre la cuestión del silencio en la interpretación de Martin Heidegger de su poesía», *Diánoia*, LVII, 69, 2012, p. 31-69.
- OLIVER, María Paz, «Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», *Acta Literaria*, 44, 2012, p. 35-51.
- RANCIÈRE, Jacques, *La palabra muda : ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- WILLEM, Bieke, «*Las palabras servían para ese fin*: la literatura y el mal en *2666* de Roberto Bolaño», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90.1, 2013, p.79-91.

[43] Es en relación con esta importancia que se puede leer la invocación del Pierre Menard de Borges que aparece en las palabras preliminares de Estrella distante.

MISCÉLANNÉES

Conceptos ocultos y ocultados de la ideología neoliberal

Luca MARSI

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

ABSTRACT

The mechanisms of capital accumulation follow from a structural force relationship between capital and labour. In order to strengthen its position, the ruling class shapes the superstructure as well, by deploying a conventional discourse aiming to stimulate self-discipline. Providing examples about Spain and South America, today and in the 70s, this paper proposes some guidelines for reflection on constructive ambiguities and concepts left unsaid, which have characterized the neoliberal ideology for the past three decades.

Keywords: Discursive strategies; self-discipline; ideology; neoliberalism; capitalism

Résumé

Les mécanismes de l'accumulation capitaliste sont le résultat d'un rapport de forces infrastructurelles qui assujettit le travail au capital. Pour entretenir et consolider ce rapport, la classe dominante opère également au niveau superstructurel des idées, à travers la diffusion d'un discours conventionnel voué à stimuler l'autodiscipline des individus, fonctionnelle au système en vigueur. A l'aide d'exemples concernant l'Espagne de nos jours et certains pays sud-américains des années 1970, cet article propose des pistes de réflexion sur le « dit » et le « non-dit » propres à l'idéologie néolibérale, dont se nourrit le capitalisme depuis trente ans.

Mots-clés : Stratégies discursives, autodiscipline, idéologie, néolibéralisme, capitalisme

RESUMEN

Los mecanismos de la acumulación capitalista resultan de relaciones de fuerzas infraestructurales que sujetan el trabajo al capital. Para consolidar dicha relación, la clase dominante necesita también actuar en el nivel superestructural de las ideas, mediante la difusión de un discurso convencional orientado a estimular comportamientos autorregulados y funcionales al sistema vigente. Con ayuda de ejemplos referidos a la España actual y a países latinoamericanos de los años setenta, este artículo propone algunas pistas de reflexión sobre lo dicho y lo no-dicho que caracterizan en general la ideología neoliberal, de la que se nutre el capitalismo desde hace tres décadas.

Palabras clave : Estrategias discursivas; autodisciplina; ideología; neoliberalismo; capitalismo.

En la fase actual de su incesante proceso de metamorfosis, el capitalismo necesita un aparato ideológico que haga hincapié en las aptitudes del individuo para ser competitivo y desarrollar un espíritu empresarial en cada esfera de su vida. La interiorización de estos criterios es una condición imprescindible para llevar a cabo las políticas neoliberales de privatización, desregulación de los movimientos de capital y flexibilización del mercado laboral, funcionales al mecanismo de acumulación del capital.

En este marco, el discurso convencional suele presentar como técnicos los problemas que plantea el capitalismo, silenciando oportunamente la naturaleza política de los mismos. El propio concepto de capitalismo – expresión de la confrontación entre las clases sociales – ha sido sustituido por el de economía de mercado, menos problemático para la clase dominante porque menos evocador de los antagonismos consustanciales a ese modo de producción.

En este proceso de « tecnicización » y evacuación de lo político, las ciencias económicas y empresariales desempeñan un papel importante en la medida en que, con su aura académica, proporcionan una base pretendidamente científica a los conceptos dominantes, aceptados como postulados que ya no parecen necesitar alguna demostración (mayor eficiencia del sector privado respecto del público, competencia como condición necesaria para una asignación óptima de los recursos, etc.). Este discurso, que pretende ser neutro y apolítico, oculta sin embargo las relaciones de fuerza entre las clases sociales, de las que surge el sistema económico, presentando como natural lo que es el fruto de una construcción política.

El presente trabajo se propone reflexionar acerca de lo no dicho tanto en la vulgata neoliberal como en el discurso económico, y sobre el carácter ideológico de tales omisiones. Desde esta perspectiva, las políticas implementadas en la España actual y en el Cono Sur latinoamericano de los años setenta – si bien se trata de contextos históricos muy distintos – proporcionan ejemplos que ilustran claramente los mecanismos ideológicos aquí analizados.

MODOS DE PRODUCCIÓN Y RELACIONES DE FUERZA

Para entender el por qué de las omisiones más o menos inconscientes del discurso neoliberal, es necesario tomar la propia lógica del capitalismo como punto de partida y empezar desde la noción de modo de producción.

Lo que se suele llamar economía de mercado es un modo de producción, o sea una forma de organizar las fuerzas sociales y los recursos necesarios para la producción. Esa forma no resulta de un proceso natural, sino de la confrontación entre grupos sociales formados por individuos que comparten intereses específicos. Dicha confrontación puede ser más o menos pacífica según los contextos espaciotemporales y siempre

dependiendo de las relaciones de fuerza entre los grupos. La emergencia de un modo de producción determinado, en un momento dado y un lugar particular, es entonces el resultado de un proceso eminentemente político, en la medida en que la política puede considerarse como la confrontación entre las clases sociales. Dicho de manera simplista, un modo de producción debe solucionar el problema de cómo organizarse para producir lo que se necesita para vivir. ¿Cómo utilizar los recursos necesarios para la producción? ¿Cada cual por su cuenta, para intercambiar los bienes producidos individualmente, o bien poniendo en común los medios de producción y socializando la riqueza producida? De ello se derivan otras cuestiones políticas. ¿Qué y cuántos bienes y servicios: pan y mantequilla, o bien fusiles y cañones? Contestar estas preguntas significa decidir cómo organizarse para vivir y la decisión surge precisamente del careo entre las diferentes clases sociales, cuya fuerza relativa permitirá a una de ellas hacer prevalecer sus propios intereses. Por otra parte, esta relación dialéctica es precisamente lo que puede determinar la crisis de un modo de producción y su sustitución por otro paradigma socio-productivo[1].

Por consiguiente, analizar un modo de producción (y la transición de un paradigma a otro) significa reflexionar acerca de las relaciones sociales y políticas que lo han determinado y le permiten desarrollarse: sociales, porque se realizan entre clases de individuos vinculados por intereses comunes; y políticas, porque estas relaciones son dialécticas y antagonistas. De hecho, lo económico es político: la emergencia de un modo de producción y la gestión del quehacer económico son el resultado de una construcción social y política. Cualquier decisión en el ámbito económico es ontológicamente política porque es el reflejo de las relaciones de fuerza entre las clases sociales en las que se estructura la comunidad.

INFRAESTRUCTURA Y EFECTOS RETROACTIVOS DE LA SUPERESTRUCTURA

Hoy en día, sin embargo, la idea de que la economía es un ámbito en sí, separado de lo demás, ha calado muy hondo en el imaginario común. La economía es una cosa técnica, difícil de entender y manejar, algo que necesita « expertos » formados para ello. Pero, ¿cómo y por qué se va erosionando la percepción de la conexión orgánica entre lo económico y lo político? Aunque los intereses de la clase dominante en esta obra de ocultamiento se intuyen fácilmente, no es superfluo explicitarlos y, para ello, las categorías analíticas marxianas de infra y superestructura siguen siendo muy útiles. Recordemos sintéticamente en qué consisten. La infraestructura es el conjunto de relaciones sociales que constituyen la base económica de la sociedad, o sea las relaciones de producción que se establecen entre todos cuantos:

[1] Para un análisis de la « lógica » inherente al proceso que ha desembocado en la formación del capitalismo, véase L. Gill, Fundamentos y límites del capitalismo, Madrid, Editorial Trotta, 2002 y D. Harvey, Pour lire le capital, Montreuil, La ville qui brûle, 2012.

> participan en la actividad social de producción y de reparto de los bienes materiales, es decir, en la actividad económica general [...]. Estas relaciones pueden ser, en las diferentes etapas del desarrollo histórico de las sociedades, relaciones de apropiación privada, de intercambio, de competencia, de explotación, de colaboración, de gestión colectiva planificada, de reparto directo de los productos, etc. [Ésta es] la base concreta sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política, es decir, las instituciones, las ideas, las opiniones, las creencias, etc.[2]

Las ideas e ideologías resultan entonces de las relaciones dialécticas entre las fuerzas productivas, lo cual, sin embargo, no quiere decir que la relación entre base económica y superestructura ideológica sea unívoca:

> No es cierto que la base económica sea la causa, que sea la única activa y que todo lo demás no sea más que acción pasiva. Por el contrario, hay una acción recíproca sobre la base de la necesidad económica que siempre domina en última instancia.[3]

En otros términos, el modo de producción es lo que determina en *última instancia* los sistemas de ideas que prevalecen en una sociedad en un momento dado. Pero estas ideologías ejercen a su vez un efecto retroactivo sobre la infraestructura, contribuyendo a consolidarla o a fisurarla. Este punto es muy importante para los fines que nos ocupan.

La clase dominante tiende inevitablemente a formar un sistema de ideas que respalde su posición: para imponer sus propios intereses económicos en el nivel infraestructural, necesita imponer también sus ideas en el nivel de la superestructura. De hecho, las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes:

> Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes de cada época; o, dicho de otro modo, la clase que ejerce el poder *material* dominante de la sociedad es, al mismo tiempo, el poder *espiritual* dominante [...]. Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso, en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan [...] como productores de ideas, que regulen la producción y distribución de las ideas de su tiempo; y que sus ideas sean, por ello, las ideas dominantes de la época.[4]

El modo de producción capitalista se connota precisamente por la dominación material del capital sobre el trabajo, lo cual se refleja en una correlativa dominación en el nivel superestructural de las ideas[5]. Como lo señala Vicenç Navarro, catedrático de

---

[2] L. Gill, Fundamentos y límites del capitalismo, *Op. cit.*, p. 31-33.

[3] Carta de Engels a W. Borgius (H. Starkenburg), CK, 308, en L. Gill, Fundamentos y límites del capitalismo, *Op. cit.*, p. 48.

[4] C. Marx, F. Engels, La ideología alemana, 1, Feuerbach. Contraposición entre la concepción materialista y la idealista, en https://pensaryhacer.files.wordpress.com/2008/06/la-ideologia-alemana1.pdf (todos los sitios web citados en este artículo han sido consultados en septiembre de 2015).

[5] Las relaciones sociales que se establecen materialmente en el nivel infraestructural son las relaciones entre el capitalista, propietario de los medios de producción, y el trabajador propietario de su propia fuerza de trabajo, que vende al capitalista a cambio de un salario convirtiéndola así en una mercancía. Y esta última es precisamente lo que permite la producción de la plusvalía. La fuerza de trabajo es la viga maestra del sistema, lo que permite al

Políticas Públicas en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, la España y el Chile de hoy ofrecen un ejemplo muy significativo[6]. Las políticas de austeridad en toda España, así como la privatización de la sanidad en Catalunya y la Comunidad Autonómica de Madrid, responden a intereses específicos del capital financiero. Pero la implementación de esas políticas necesita el respaldo de un « discurso », que se encarga de difundir los medios de comunicación y el ambiente académico:

> Los propietarios y controladores del capital [tienen] un poder decisivo y determinante. [Este] grupo controla los medios que configuran lo que uno de los analistas más agudos de las sociedades capitalistas, Gramsci, definió como hegemonía ideológica, que incluye desde las escuelas y las academias hasta los medios de información y persuasión, y que determinan la sabiduría convencional del país [. . .]: el neoliberalismo. Toda una batería de fundaciones, centros de estudios o proyectos de investigación, están financiados por el capital, y muy en particular por el capital financiero. Los mayores bancos del país tienen centros de estudios, organizan conferencias, financian diarios y revistas llamadas científicas, donde el dogma se reproduce y se promueve a través de amplias cajas de resonancia, medios radiofónicos o televisivos, o prensa escrita, a su vez endeudada y dócil a tales poderes. [El grupo dominante] para poder mandar necesita el aparato ideológico que lo sustente.[7]

Desde esta misma perspectiva, se puede entender mejor el por qué de lo no dicho y las omisiones de los medios de comunicación, estrechamente vinculados al poder financiero:

> En su estudio sobre el tratamiento informativo de los paraísos fiscales en el diario *El País*, [la profesora Nuria Almirón] encontró que desde su fundación, en 1976, hasta 2004 aparecieron 876 noticias sobre ellos. Sorprendentemente (si se tiene en cuenta que los paraísos fiscales son utilizados principalmente por los bancos), en el 82,30% de esas noticias (721) no se menciona para nada a la banca [. . .]. Es evidente, pues, que se trató siempre de ocultar la vinculación de la banca española con un asunto que la opinión pública percibe como algo socialmente condenable.[8]

---

dinero (determinación universal) convertirse en capital que se acumula incesantemente (determinación específica del modo de producción capitalista). En dicho sistema, hay cierta reciprocidad entre capital y trabajo, porque si el trabajador necesita ganar un sueldo, el capitalista también necesita la fuerza de trabajo ofrecida por el trabajador, sin la cual no habría plusvalía. Pero se trata de una reciprocidad asimétrica. El trabajador asalariado no se enriquece, sino que se limita a recibir una cantidad de dinero cuyo valor corresponde al de los bienes y servicios necesarios para la reproducción de la fuerza de trabajo. Por el contrario, el capitalista acrecienta sus ganancias sin cesar por efecto del uso de esa misma fuerza de trabajo « y con motivo de esta riqueza incrementada recibe también un poder incrementado sobre el trabajo » (L. Gill, Fundamentos y límites del capitalismo, *op. cit*., p. 234). Sujeto jurídicamente libre, el trabajador se encuentra de hecho en una posición subordinada respecto del capitalista, lo que hace del capitalismo un modo de producción constitutivamente conflictual.

6 Ver V. Navarro, « Qué pasó en Chile y sus semejanzas con España », Público.es, 19/09/2013 y « Las causas reales de la políticas de austeridad », *ibid.*, 13/12/2013.

7 V. Navarro, « Las causas reales de la políticas de austeridad », *op. cit*., p. 5-6.

8 V. Navarro, J. Torres López, Los amos del mundo. Las armas del terrorismo financiero, Barcelona, Espasa Libros, 2014, p. 34-35.

Este ejemplo indica cabalmente cómo el poder adquirido en la dimensión infraestructural se entrelaza con el poder ejercido en el nivel superestructural.

CAPITALISMO NEOLIBERAL : EUROPA Y AMÉRICA LATINA

El conflicto entre capital y trabajo puede ser más o menos patente dependiendo de la fase por la que atraviesa el capitalismo en su proceso evolutivo y de las relaciones de fuerza entre las dos clases sociales. A raíz de la conflictividad que lo connota, el capitalismo es un sistema instable, un sistema que se modifica constantemente para que el capital logre detener los conatos anti-sistémicos que empujan naturalmente el trabajo a subvertir la relación de subordinación que lo oprime. Así, en determinadas circunstancias históricas, se ha asistido a un reforzamiento de la posición del trabajador ante el capitalista, como en el Chile y la Argentina de los años sesenta y setenta, cuando emergieron ideologías revolucionarias que contrastaban con el sistema dominante, pero sin llegar a subvertirlo. En la fase siguiente de su proceso de desarrollo – y en circunstancias históricas distintas, como el desmembramiento del bloque soviético – el grado de dominación del capital sobre el trabajo ha vuelto a intensificarse y, correlativamente, se ha desarrollado una nueva ideología con un efecto retroactivo de consolidación de la infraestructura económica y de las relaciones de fuerza favorables al capital.

En Europa, la transición hacia esta nueva fase, la fase neoliberal, fue facilitada por la labor que realizaron las dictaduras del Cono Sur latinoamericano en los años setenta y ochenta, cuyos gobiernos fueron auténticos laboratorios del neoliberalismo económico e ideológico impulsado por la Escuela de Chicago[9]. Como es bien sabido, Margaret Thatcher, que admiraba a Augusto Pinochet, se inspiró en el modelo económico chileno para la implementación de las políticas neoliberales en Gran Bretaña. Tanto en el caso europeo como en el suramericano, la relación entre ideología y política, por un lado, y reorganización de la infraestructura económica, por otro, fue y sigue siendo muy estrecha. El proyecto refundacional de la dictadura argentina se proponía reemplazar al modelo industrialista tradicional, donde se cultivaba la « indisciplina » de la clase obrera, con un modelo político-económico librecambista y anti-estatista. Eficiencia económica del libre mercado y disciplina social iban de la mano. De ahí, el paralelismo entre violencia política y violencia de las recetas liberales del ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz[10]. Por ello, « se ha dicho que durante el Proceso [de Reorganización Nacional, en Argentina] la política se hizo en el Ministerio de Economía y a través de la economía »[11]. De ahí, la difusión de nuevas ideas dominantes orientadas a consolidar la nueva infraestructura de la sociedad argentina:

[9] Véase N. Klein, La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre, Barcelona, Paidós, 2007.

[10] « La libertad de mercado se construía por la fuerza, y la violencia era la última ratio » (L. A. Romero, Breve historia contemporánea de la Argentina, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 304).

[11] M. Novaro, V. Palermo, La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 59.

> Se trataba, en definitiva, de refundar el *ethos* de la sociedad: restablecer una concepción economicista, individualista y atomista de la ciudadanía y de la vida social, la primacía de lo jerárquico y competitivo por sobre lo solidario, reemplazar con un Estado « subsidiario » a aquél concebido como garante de derechos sociales, planificador y regulador del capitalismo.[12]

Aunque el contexto histórico al que se refiere no es el mismo, este análisis parece describir exactamente lo que pasa en la Europa postmoderna y neoliberal, donde, conforme a los intereses del capital, se ha ido desmantelando el Estado de Bienestar durante las últimas tres décadas. En Europa, a partir de los años ochenta se difunde efectivamente un nuevo discurso ideológico que refleja y alimenta a la vez la emergencia, en el nivel infraestructural, del capital financiero. Es el discurso neoliberal que magnifica las cualidades del hombre amante del riesgo, del individuo emprendedor de sí mismo, del sujeto que administra su vida como si fuera una empresa y se considera a sí mismo el único artífice de su destino: si tropieza y fracasa, será por su culpa. A este hombre se le hace creer que posee un capital humano y social para afirmarse frente a sus competidores en el trabajo. Tal como un capitalista acepta la idea de perder el capital invertido en su empresa, el individuo/trabajador neoliberal invierte su capital humano y acepta por consiguiente el riesgo de fracasar y empantanarse en la precariedad como si fuera un fenómeno normal.

No es por casualidad que se difunde un lenguaje nuevo en el ámbito empresarial. En sus sitios web, las multinacionales rebautizan a sus empleados como « colaboradores », término que pone en un plano de igualdad al trabajador y al capitalista, ocultando hábilmente la relación de sumisión que existe en realidad entre el primero y el segundo[13]. Respecto de la precedente etapa fordista, la fase neoliberal se caracteriza por una intensificación del grado de dominación infraestructural del capital y por la emergencia de un nuevo y correlativo discurso ideológico en el nivel superestructural. Para implementar las políticas destinadas a contrarrestar la baja tendencial de la tasa de ganancia (entre ellas, la flexibilización del mercado laboral), el capital necesita el apoyo de un potente discurso ideológico que neutralice las reacciones potenciales del trabajo ante la deterioración de su posición. De ahí, la « narración » del hombre emprendedor de sí mismo, libre de reinventarse un destino con tal que acepte el riesgo que esto conlleva: el riesgo de la caída sin retorno, en un sistema donde precariedad profesional y paro prolongado se han convertido en elementos estructurales. De ahí que se difunda la tendencia a llamar colaboración la relación de trabajo asalariado, ocultando oportunamente la explotación que comporta. De ahí también la necesidad para el capital de ofuscar la visión del nervio íntimamente político que caracteriza lo

[12] *Ibid.*, p. 37.

[13] Ver, por ejemplo, los sitios web de L'Oréal España (http://www.loreal.es/carreras-profesionales/quienes-somos/que-dicen-nuestros-colaboradores-sobre-nuestra-cultura.aspx) y Danone España (http://www.danone.com/es/para-usted/candidatos/progresar-en-danone/su-desarrollo/).

económico, para transformarlo en algo meramente técnico y supuestamente apolítico. Esta obra de ocultamiento y de « disciplinamiento » social es de hecho una forma de violencia. Contrariamente al caso de las dictaduras latinoamericanas, en la Europa neoliberal no hay terrorismo de Estado, pero sí existen nuevas formas de violencia que la clase dominante ejerce sobre los vencidos de la pugna social tanto en el nivel infraestructural (pobreza, precariedad, paro masivo) como en el superestructural (normas de autodisciplina social)[14].

ESTRATEGIAS DISCURSIVAS

La insistencia sobre la naturaleza técnica y apolítica de la economía es parte integrante de la estrategia encaminada a transformar la percepción de las relaciones sociales realmente existentes. Paradójicamente, esta obra magna de desideologización es la expresión máxima de la ideología, entendida aquí en el sentido despectivo del término porque caracterizada por la disimulación de los presupuestos y los efectos de su discurso. Bien mirada, sin embargo, esta operación no es sino una forma de fetichismo de las relaciones sociales, característica del capitalismo[15]. Objeto de culto al que son atribuidos poderes sobrenaturales y propiedades mágicas, un fetiche no explicita un fenómeno natural o social, pero utilizándolo se da una explicación del fenómeno (aunque falsa) que permite aceptarlo y convivir con él. Lo mismo que un fetiche, el mito de la « colaboración » profesional y de la tecnicidad de lo económico nos hace aceptar acrítica y pacíficamente un proceso que, por el contrario, resulta de las relaciones de fuerzas desfavorables para el trabajador.

Esta obra de reificación se realiza mediante dos procedimientos retóricos complementarios: el ocultamiento del significado auténtico de una expresión, y su utilización atribuyéndole el sentido opuesto al que le pertenece[16]. Del ocultamiento ya hemos hablado bastante, pero piénsese por ejemplo en la palabra « globalización », con la que se suele designar un proceso espontáneo de expansión de los mercados y de la cultura, cuando se trata de una construcción política resultante de las relaciones de fuerza entre países dominantes y otros relegados en una posición subordinada. Piénsese también en la noción de « cargas sociales », que transmite la idea de un gravamen suplementario para el empleador, mientras que se trata en realidad de la cuota socializada del salario del trabajador. En cuanto a la técnica de reversión del sentido, un ejemplo muy claro es el uso común del término « reforma » para referirse a medidas políticas que no mejoran las condiciones laborales, como supondría la connotación progresista de esa palabra,

[14] Para un estudio del modelo neoliberal, véase P. Dardot, C. Laval, La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal, Barcelona, Gedisa, 2013 (ed. original: La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale, Paris, La Découverte, 2009).

[15] Ver L. Gill, Fundamentos y límites del capitalismo, *op. cit.*, p. 129.

[16] Ver A. Bihr, La novlangue néolibérale. La rhétorique du fétichisme capitaliste, Lausanne, Éditions Page deux, 2007.

sino que consisten en contrarreformas orientadas a consolidar la subordinación del trabajo al capital.

EL ENFOQUE DE LA ECONOMÍA POLÍTICA

Estos mismos procedimientos retóricos se encuentran también en el discurso estrictamente económico; un tema, éste, que por falta de espacio vamos a abordar rápidamente aunque merezca un estudio más profundo.

Muchas publicaciones ponen de relieve las falsedades de la vulgata económica dominante, tales como la necesidad de recortar el gasto público y adoptar políticas de austeridad para acabar con la recesión, o bien la idea de que un recorte del déficit público disminuiría la deuda pública[17]. Pero no es éste el punto focal de nuestro razonamiento. El problema descansa en el enfoque, por no decir la esencia misma, de las llamadas ciencias económicas que, al ser la emanación del sistema capitalista, no identifican las contradicciones de ese modo de producción. De hecho, la economía política no es una ciencia, sino una « racionalización a posteriori »[18] del sistema existente, por lo que se trata más bien de una construcción ideológica:

> Al no ir más allá de las apariencias, que ellas mismas reflejan las percepciones de los agentes burgueses de la producción, la economía vulgar tiende a racionalizar y defender los intereses de estos últimos. Su contenido, explica Marx, no es científico sino que esencialmente ideológico y apologético [...]. [La economía], ya se trate de su rama microeconómica o de su rama macroeconómica, está orientada esencialmente hacia el conocimiento del sistema de cara a su buen funcionamiento. En la persecución de este objetivo, los economistas desempeñan el papel de « fontaneros del sistema ». En ningún momento se preguntan de dónde viene este sistema y adónde va.[19]

Como ya se ha dicho con relación a las ideas dominantes, esto se debe a que « la teoría económica dominante es la de la clase dominante »[20] y no hace sino perpetrar el enfoque clasista de la economía clásica y neoclásica, de la que se deriva[21]. Esto explica la separación entre lo económico y lo político que formalizan los manuales de economía, donde se enseña que hay dos enfoques posibles: el positivo y el normativo. La economía positiva pretende ser meramente descriptiva. Estudia y explica « qué pasa » sin emitir juicios de valor: por ejemplo, el alza de X% del impuesto sobre la renta bajará el consumo de Y%. Según un enfoque normativo, en cambio, el economista dice « qué debería hacerse »: por ejemplo, sería oportuno aumentar los impuestos para financiar mayores servicios públicos. En el primer caso, no se trata de compartir o no una

[17] Para un análisis del contexto español, ver los numerosos trabajos de Vicenç Navarro y Juan Torres López.

[18] O. Martínez, Neoliberalismo en crisis, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1999, p. 32.

[19] L. Gill, Fundamentos y límites del capitalismo, *op. cit.*, p. 73-75.

[20] J. Albarracín, La economía de mercado, Madrid, Editorial Trotta, 1991, p. 37.

[21] *Ibid.*, p. 38.

idea, sino de comprobar la veracidad de una teoría y eventualmente modificarla. En el segundo, se emite un juicio de valor, que se puede compartir o no. Ahora bien, los manuales convencionales enseñan que el economista debe aprender en primer lugar a observar, medir, describir, construir modelos teóricos y averiguarlos. Puede tener ideas personales sobre « qué debe hacerse », pero su rol se limita fundamentalmente a indicar las soluciones alternativas y dejar la decisión a los políticos[22]. Los ejemplos concretos de este discurso son numerosos también en los medios de comunicación. El diario *El País* – en una página de su blog donde paradójicamente se explica por qué no debería haber divorcio entre socialdemocracia y economía – sostiene que:

> la economía es una ciencia social que trata de buscar las mejores herramientas disponibles para la consecución de un fin ; por lo tanto, a priori no se le puede atribuir una orientación ideológica concreta. Es a la política [. . .] a la que corresponde la elección de dichas herramientas [. . .].[23]

Ni que decir tiene que la imparcialidad científica de la economía es una engañifa. Como ya se ha señalado, su enfoque es *ab origine* la expresión de una visión del mundo que refleja un tipo determinado de relaciones de fuerza entre las clases sociales. No es por casualidad que los gobiernos progresistas latinoamericanos del siglo XXI, a pesar de quedarse vinculados con el capitalismo, reivindican un enfoque anti-neoliberal centrado justamente en la recuperación de la unidad entre lo económico y lo político como condición para el logro de mayor justicia social[24].

En las ciencias sociales, no hay ni puede haber neutralidad: valores e ideas participan activamente en la producción de los hechos que la ciencia se propone estudiar, y en la construcción misma de los objetos de la investigación[25]. Los fenómenos económicos no son datos exógenos y naturales, sino procesos que se desarrollan interactivamente con el trabajo del economista, cuya interpretación contribuye a reproducirlos. Lo mismo que la retórica neoliberal, el discurso económico convencional refleja y reproduce subrepticiamente unas pantallas que impiden identificar las relaciones de fuerza que permiten a una clase social imponer sus intereses, dificultando la construcción de un espíritu crítico. El resultado no es solamente una apología del capitalismo y de su

[22] Ver por ejemplo M. Parkin, M. Powell, K. Matthews, Economics, Harlow, Addison Wesley Longman Limited, 1997, p. 12 y P. Samuelson, Economia, Bolonia, Zanichelli, 1983, p. 6-7.

[23] C. V. Lanzón, J. A. Rodríguez, « La socialdemocracia y la economía moderna : ¿alianza o separación? », Alternativas, 19 de agosto de 2015 (http://blogs.elpais.com/alternativas/2015/08/la-socialdemocracia-y-la-econom%C3%ADa-moderna-alianza-o-separación.html).

[24] Ver, entre otros, C. R. Lugo, « La economía política del Estado productivo » (http://www.rebelion.org/noticia.php?id=86067) para el caso de Bolivia y, para el caso argentino, G. Wierzba, « La separación entre política y economía : el eje sobre el que se había construido la valorización financiera », Tiempo Argentino, 26 de mayo de 2013 (http://tiempo.infonews.com/nota/105432/la-separacion-entre-politica-y-economia-el-eje-sobre-el-que-se-habia-construido-la-valorizacio).

[25] Ver P. Gaboriau, Le chercheur et la politique, Montreuil, Editions Aux lieux d'être, 2008.

versión neoliberal, sino también una acción destinada a desacreditar todos los instrumentos analíticos que permitan concebir un sistema alternativo.

A modo de conclusión, podemos recordar entonces cuanto afirma Hannah Arendt en su ensayo *Sobre la violencia*:

> El peligro es que estas teorías no sólo son plausibles porque obtienen su evidencia de las tendencias actualmente discernibles, sino que, por obra de su consistencia interior, poseen un efecto hipnótico; adormecen nuestro sentido común, que es nada menos que nuestro órgano mental para percibir, comprender y tratar a la realidad y a los hechos.[26]

Aunque no se refieren al caso específico de la economía ni de las ideologías de las que se nutre el capitalismo, estas palabras pueden aplicarse perfectamente a la cuestión que nos ocupa: la violencia ideológica de lo no dicho y lo ocultado es el lógico complemento de la precariedad, del paro estructural y de todas las formas de violencia económica que produce el neoliberalismo.

[26] H. Arendt, Sobre la violencia, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 16.

Conception, réalisation : Vincent Bricout
Service Communication Université Paris 8

CIACO IMPRIMERIE
rue de Rodeuhaie 27 - 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique